

اردو کا افسانوی ادب

(تحقیقی اور تنقیدی مضامین)

پروفیسر صغیر افرام



PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081



اُردو کا افسانوی ادب

(تحقیقی اور تنقیدی مضامین)

پروفیسر صغیر افراتیم

© سیمہ صغیر

کتاب :	اردو کا افسانوی ادب
ناشر/مصنف :	پروفیسر صغیر افراہیم
پتہ :	گل افراہیم، اسٹریٹ نمبر 4A، نزد سنی پی سی او، بانی پاس روڈ، دہرہ، علی گڑھ-۲
سال اشاعت :	فروری ۲۰۱۰ء
تعداد :	چار سو
قیمت :	Rs. 300/=
کمپوزنگ :	بک ڈیزائن گرافکس
طباعت :	شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ۔ رابطہ: 9358996020 مسلم ایجوکیشنل پریس بنی اسرائیلان، علی گڑھ۔ رابطہ: 9897165496

تقسیم کار

ایجوکیشنل بک ہاؤس

مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ-۲

Name of Book	Urdu Ka Afsanvi Adab
Author and Publisher	Prof. Saghir Afrاهيم
Price	Rs 300/=
Distributor	Educational Book House Muslim University Market, Aligarh-2---Ph No 0571-2701068 e-mail ebh786@yahoo com

-- یہ کتاب اتر پردیش اردو اکادمی کے مالی اشتراک سے شائع ہوئی۔
-- اس کتاب کے مندرجات سے اتر پردیش اردو اکادمی کا متفق ہونا ضروری نہیں۔

انتساب

پروفیسر اختر ظہیر رضوی (گاما بھائی)

احسان آوارہ باندوی

اور

اشتیاق عارف

کے نام

یہ لوگ کون سی بستی میں جا ہوئے آباد
کہ جن کی یاد عبارت ہے زندگانی سے

(سراج اجملی)

تَرْجِمَہ

۷	شاربِ رد و لوی	حرفِ آغاز
۹	انیسِ رفیع	PRELUDE
۵۹		۱ "انگارے": سچا و ظہیر اور اُن کے افسانے
۷۱		۲ "کفن": کی نئی قرأت
۹۱		۳ "شکست": ایک لازوال المیہ
۱۰۱		۴ "ایسی بلندی ایسی پستی": ایک تہذیب کی داستان
۱۲۹		۵ "روشنی کی رفتار": تخلیقی انفرادیت کا نقش لازوال
۱۴۰		۶ "خوشیوں کا باغ": آفاقی سچائیوں کا علامتی اظہار
۱۴۸		۷ "ہزار پایہ": وجودی صورت حال کا علامتی اظہار
۱۵۵		۸ "گنبد کے کبوتر": تہذیب کی مسہاری کا استعارہ
۱۶۵		۹ "راستہ بند ہے": ایک مطالعہ، دو متضاد زاویے

- ۱۰ ”چابیاں“: اسلوب اور تکنیک کی ایک مثال ۱۸۳
- ۱۱ کرداروں کی خود احتسابی کا خارجی تناظر: تقسیم وطن اور منٹو کے افسانے ۱۹۸
- ۱۱ تہذیبی ارضیت نگار: قاضی عبدالستار ۲۰۶
- ۱۳ عبدالصمد کے ناول: عہد حاضر کا تخلیقی رزمیہ ۲۲۱
- ۱۴ رنم ریاض کا افسانوی ادب: جمالیاتی طرز احساس کا تخلیقی اظہار ۲۳۷
- ۱۵ دیہی زندگی کے مسائل اور پریم چند ۲۵۱
- ۱۶ ہندو پاک میں رشتہ ہم سائیگی: فکشن کے حوالے سے ۲۶۳
- ۱۷ بیان و بیانیہ کی آویزش ۲۷۱
- ۱۸ چند اہم افسانہ نگار: ۱۹۷۰ء کے بعد ۲۷۷
- ۱۹ چند ہم عصر اردو ناول: تقسیم در تقسیم کے حوالے سے ۳۰۰
- ۲۰ ہم عصر افسانے کی تنقید ۳۱۲

حرف اعلیٰ

”اردو کا افسانوی ادب“ ڈاکٹر صغیر افرام کے مضامین کا مجموعہ اور ان کی مطبوعات میں پانچویں کتاب ہے۔ وہ اردو کے ایک مقبول ناقد ہیں جس کا اندازہ صرف اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ ان کی تمام کتابوں کے ایک سے زائد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور مختلف ادبی اور علمی موضوعات پر ان کے تقریباً سوا سو مضامین اب تک اردو کے معتبر تنقیدی رسائل کی زینت بن چکے ہیں۔ ان کا یہ علمی انہماک قابل تقلید ہے۔ ڈاکٹر صغیر افرام کا مطالعہ بہت وسیع ہے۔ ان کا علم صرف اردو کے جدید ادب تک محدود نہیں ہے۔ انہوں نے بڑی توجہ کے ساتھ اردو کے کلاسیکی ادب اور جدید مغربی ادب و تنقید کا مطالعہ کیا ہے۔

صغیر افرام کے مضامین اپنے اسلوب اور منفرد انداز نقد کی وجہ سے اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ آج جبکہ اردو تنقید نئے مغربی تنقیدی رویوں کی مقتدی بن کر رہ گئی ہے اور اکثر ناقدین جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مبہم اور غیر واضح تصورات پر اردو تخلیقات کو پرکھنے اور تجزیہ کرنے کی کوشش میں تنقید کو اصطلاحات کی فہرست بنا دیتے ہیں، صغیر افرام کا صاف اور واضح اسلوب ادبی تخلیقات کی تفہیم اور اس سے لطف اندوزی کی راہیں کھولتا ہے۔

تنقید کی زبان دوسری ادبی اصناف کے مقابلے میں عام طور پر مشکل ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ تنقیدی کتابوں کے قاری کی تعداد محدود ہوتی ہے اور ہر شخص ان سے لطف اندوز نہیں ہو پاتا۔ تنقیدی نظریات اپنی فلسفیانہ بنیاد اور ناقد کی

مشکل پسندی اسے اور زیادہ دشوار بنا دیتی ہے۔ کبھی تنقیدی مضامین عام قاری کے لیے تجریدی آرٹ بن جاتے ہیں جو اس کی فہم و فراست سے دور ہوتے ہیں۔ لیکن صغیر ابراہیم کے مضامین سادہ اور شفاف زبان میں ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں نہ کہیں کوئی پیچیدگی ہے اور نہ اصطلاحات کا غیر ضروری استعمال بلکہ اکثر مضامین میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے قاری سے گفتگو کر رہے ہیں۔ اسی لیے ان مضامین میں ایک اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ شخصیتوں پر اپنے مضامین میں وہ صرف ادبی خصوصیات کا ہی تجزیہ نہیں کرتے بلکہ جن سے قربت رہی ہے ان کی سوانح، خاندانی حالات اور حلیہ تک بیان کر دیتے ہیں۔ ایسے مضامین خاکے کا لطف بھی دیتے ہیں اور تنقید کا بھی۔

پروفیسر صغیر ابراہیم کے ان مضامین میں طالب علمی کے زمانے کی بھی ایک تحریر شامل ہے۔ اپنی ابتدائی تحریریں ہر شخص کو عزیز ہوتی ہیں ان کی حیثیت بلند مدارج پر پہنچنے کی بنیاد کی ہوتی ہے۔ صغیر ابراہیم کے یہاں یہ بنیاد بہت مضبوط ہے۔ وہ ایک روشن فکر ناقد ہیں اس لیے ان کے تنقیدی تجزیے وسیع ادبی اقدار پر قائم ہیں۔ انھیں ابھی ایک طویل ادبی سفر طے کرنا ہے اور مجھے امید ہے کہ وہ اس سفر میں کامیاب ہوں گے۔

شارب رودلوی

Prof. Sharib Rudaulvi
C 95, Sector E, Aliganj,
Lucknow-226 024
Mobile: 09839009226

PRELUDE

میسوین صدق کے اوخر تک ادب کے قارئین اور ردو فکشن نگاروں کو یہ شکایت رہی کہ ردو فکشن اور فکشن پارے سے ناقدین نشست پرست رہے ہیں یا اتنی توجہ صرف نہیں کر رہے ہیں جو دیگر اصناف پر کرتے ہیں۔ بطور خاص شاعری پر، یہ تاثر صدق صدق درست نہیں تھا مگر بڑی حد تک سچ بھی تھا۔ ہم ناقدین کی ترجیحات میں اس صنف کی پریشانی اس قدر تھی۔ بولی ایسا قابل ذکر نقشب یا تنقید نگار نہ تھا جس کی ہماری تنقیدیں اور تجزیاتی قوت فکشن فکشن کے لیے واقف رہی ہو جائے کہ اردو کے سارے ہم فکشن نگار ہائی رسو، پریم چند سے لے کر منو، بیدی، قاری، حسین حیدر، تک اور ان کے بعد عبد بنہ حسین، انتہا حسین، نجمہ مدین، تمد، جمیلہ ہاشمی، سریندر پرکاش، غیاث، تمددی جویندر پال تک اپنی فنی عظمتوں کا عرف بندھن تک پہنچ چکے تھے۔ اس کی وجہ صنف شاعری کے اناہدین کی بے طرح مقبولیت اور ان کا شعلہ فکشن، بعد ہر تھا۔ یہ دو غائب سے کہیں تک اور پھر جوش، افواہ، فکشن سے اتر کر بیان تک ایک ہاؤس کا دو سلسلہ تھا جس کے درمیان اور مخالف میں موجود ہر فکشن پارے بھی اسند میں حوشر شائستہ و Rescue کے فتنہ رنے۔ مختلف فلسفہ ہندس سے جتنی رہتی کہ اور ان جہد گزشتہ ردو شاعری کے جوش و ہلچل، مختلف فارم سے جہاز نے میں ہم رسو، اور یا جس سے ان کی پیروی میں بہت مسافہ ہو کر یہ جتنی ہو، اس کے بعد سے ہی ترقی پانچ ایک کے رہے، شعر و ادب کو ایک دور، روشن رویہ اس تحریک میں بھی شعلہ پانچ چند

عدمی موجودگی کے علاوہ کوئی تخلیقی نثر کا بڑا نام نہ تھا۔ ہر چند کہ ۹۳۲ء میں ”انگارے“ شائع ہو چکا تھا جس میں سجاد ظہیر کے پانچ افسانے شامل تھے، بعد کو ناول ”لندن کی ایک رات“ بھی منظر عام پر آیا۔ ڈاکٹر رشید جہاں، احمد علی ورمحمد الظفر کے افسانے بھی ”انگارے“ میں شامل تھے مگر قدامت پرست ذہنیت کے ایک بڑے طبقے اور حکومت نے ”انگارے“ کے مشمولات کو قہرِ تعذیر قرار دیا۔ چنانچہ ان کے تیس عوامی ہمدردی متزنزل ہوئی۔ ”انگارے“ کے چار نام بھی اس پایہ کو نہ پہنچ سکے مگر تقسیم کے بعد مضمون، بیدی، کرشن، عصمت اس مقام پر ضروری ہوئے۔ جبکہ شاعروں میں جوش، فراق، مجاز، سردار، کیفی، مخدوم، فیض، نیاز حیدر، سحر، واثق، غلام ربانی تاباں، جذبی، مجروح، جاس شہرانی مقبویست اور تاثیر پذیر میں خاصے آگے رہے تھے۔ شاعروں کی دوسری صنف بھی کچھ کم فعال نہ تھی، جبکہ فکشن کے چار سرکردہ ناموں کے علاوہ اس میدان میں ایک ہی نام کا اضافہ ہوا جو یقیناً قرۃ العین حیدر کا تھا۔ سارے متذکرہ باب شعراء، نزل کے علاوہ انقدابی و روشنی شاعری کے ذریعہ جہد آزادی کو تیز و تند کرنے میں گئے رہے۔ آزادی کے بعد بھی جو تنقید وجود میں آئی اسے شعر و ادب پر تنقید سے غور و فکر کا موقع نہ ملا اور اس کی نظر میں ہیشہ شعراء، ابرام اور ن کی شاعری جن کا عوامی مقبولیت کی بنا پر سماجی تشخص بھی قائم ہو چکا تھا وہی آئے۔ صنف شعر پر ہی تنقید کی بہترین صدا حقیقتیں صرف ہوتی رہیں اور جو بھولے بھٹکے فکشن کی طرف آئی تو وہ چند بڑے ناموں تک محدود تھی۔ مجموعی مطالعہ اور محاسبہ نہ کے برابر تھا۔ جنگ آزادی کے اختتام اور ہزارے کے اثرات جب دیکھے دیکھے سے زائل ہوئے اور سوسائٹی معمول پر آئی تو یہ نیورسٹیوں میں موجود شعبہ باب اردو وسیع کئے گئے، نئے نئے سیکشن قائم ہوئے، نوجوان رجسٹر اور محققین کی تعداد بڑھنے لگی، تنقید و ادبی رسالوں کی جانب سے شامت تیز ہوئی تو انھیں محققین، ارجح بروریدوں میں ہمہ ناقدین کی ایک تہیہ آئی۔ اس نے اردو ادب کی تمام صنف کی طرف رجوع کیا اور فکشن کو شعر کے

متوازی حیثیت حاصل ہوئی۔ افسانے نے بطور خاص رومان اور ترقی پسند روایتوں اور اقدار سے انحراف کیا۔ نیا اسلوب، نئی ہیئت، نیا ہجو قائم کیا۔ قدیم و جدید رجحانات پر بڑے بڑے سمینار، مباحث اور ادبی معرکے ہوئے۔ ہندوستان میں ماہنامہ 'شاہ عزت'، کتاب 'اور شب خون' نے بڑا اہم کردار ادا کیا۔ پاکستان میں 'نقوش'، 'فنون'، 'اوراق'، 'ادب لطیف' نے بھی یہی کردار نبھایا۔ 'شب خون' نے تازہ کار نوجوان نسل کے شاعروں کے کلام کا انتخاب نئے نام کے عنوان سے شائع کیا اور یڈیئر شمس الرحمن فاروقی نے افسانے کی حمایت میں ایک تاریخی سارڈسکورس رقم کیا۔ جس میں فن افسانہ کی نئی جہات پر سیدہ حاصل بحث کی اور رسالوں نے افسانہ اور افسانہ نگاروں پر خاص نمبر نکالے، مثلاً 'شاعر' کا 'مرثیہ چند' اور 'افسانہ نمبر'۔ 'نقوش'، 'ادب لطیف'، 'فنون'، 'آہنگ' نے بھی اس نئی پرکاش کیا۔ ڈاکٹر محمد حسن اور آرمیٹس نے بطور خاص فکشن پر دھیان دیا۔ عصر کی ادب کا 'تیسری آواز نمبر' ایک یادگار شمارہ تھا۔ اسی درمیان ہمارے انتہائی ادب نے ایک اور اہم کارکردہ جس سے فکشن نگاری میں صریح سہم گئے۔ ہاگیا کہ تخلیق کار اپنا ناقد خود کے کرتا ہے۔ حمد بہم تو تھا مگر معنی خیز بھی تھا، جس کی شریعت و تعبیر اب اب فکشن نگاروں نے اب اب ڈھنگ سے کی۔ چچو تو چھراٹے کہ بھائی پنا ناقد ہاں سے آیا جائے اس چپاری کی بنا پر جینوں مگر وسائل فکشن نگاروں کے پیچھے گئے، مگر فکشن نگاروں نے ایسے بھی تھے جنہوں نے اپنی رسم و رواج و مسائل کا ستموں یا مرد و مرثیہ بھی نہ کیے۔ اس کے پیش نظر ہماری تنقید پر یہ اثر ماحول کا کہ تنقیدیں شریعت، ذاتی مرسوم و روضہ صنف باقی و غیرہ کی بنیادوں پر لگتی جا رہی ہیں یہ بھی دیکھا جا رہا ہے کہ ان دنوں دور کے درجے کے ایک افسانہ نگار ایک مقبول ادبی رسالے نے راج محل کے پڑنے لڑنے و مشہور ناقد، قیصر کے درجے کے افسانہ نگاروں و مرثیہ نگاروں پر بڑی ماریوں سے قصاص کی تنقید کی رہا ہے۔ قصاص کی اور ماری تنقید کے اس کے معیارات پر ایسے ماریے ماریے کر رہے ہیں۔ اب مرثیہ

ادب کی تمیز بھی مٹنے لگی ہے۔

صورت حال کی اس سنگینی میں ہمیں امید کے نئے چراغ بھی روشن نظر آرہے ہیں۔ شعبہ بائے ادب کے محققین اور اسکالرس کے درمیان سے شفاف اور غیر جانب دار اذہان کے ناقدین کی ایک ایسی نفری ابھر کر سامنے آرہی ہے جس سے ہم اچھی توقعات وابستہ کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔ اسی صف میں ایک بے حد فعال نام زیر مطالعہ تصنیف کے مصنف ڈاکٹر صغیر ابراہیم کا ابھر کر سامنے آیا ہے۔ موصوف داستان، ناول اور افسانے کے مطالعے سے خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ اس حوالے سے بھی کہ وہ برصغیر کی فکشن ویزارڈ، قرۃ العین حیدر کے براہِ راست طالب علم رہے ہیں وہ اس طرح کے جب صغیر اپنا تخلیقی مقالہ ”اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل“ لکھ رہے تھے تو مئی ۱۹۷۲ء میں یونیورسٹی کے شعبہ اردو نے عینی آپا کو بحیثیت وزیٹنگ پروفیسر مدعو کیا تھا۔ شاید اسی شرفِ تمذکاب فیض ہے کہ وہ اتنی کم عمری میں پختگی کے ساتھ تنقیدیں لکھ رہے ہیں۔ ہم نے جوان سے اچھی توقعات وابستہ کی ہیں اس کی خاص وجہ یہ بھی ہے۔

قرۃ العین حیدر جن خوبیوں سے متصف تھیں ڈاکٹر صغیر کو بھی وہ منتقل ہوئی ہوں گی، مثلاً دلی بصیرت، بے خوفی، صاف گوئی، مصلحت پسندی سے اجتناب، ادب اور غیر ادب میں تمیز کی قوت، یہ تمام اوصاف تخلیق کار کو بڑا بنائیں یا نہ بنائیں مگر ایک محاسب کے پر عظمت ہونے کے لیے لازمی ہیں۔ زیر مطالعہ کتاب میں ان اوصاف کی جھلکیاں ہمیں جا بجا دکھائی پڑتی ہیں۔ یہ ان تنقیدی و تحقیقی مضامین کا مجموعہ ہے جو وقتے وقتے سے لکھے گئے اور سنجیدہ ادبی رسالوں میں شائع ہوئے۔ ہذا مشمولہ کی ترتیب، تہذیب میں موضوعاتی تسلسل نہیں ہے یہ ضروری بھی نہیں کہ ہر موضوع پر ہے کہ سارے مضامین کا محور افسانوی ادب ہے، جس سے کتاب کی موضوعی وحدت کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔ اس کتاب میں شامل مضامین تین حصوں پر مشتمل ہیں، مثلاً وہ مضامین جو مصنفین کے حوالے سے اس کے مختلف فنی ابعاد کا

نکل آتی ہے۔ مثلاً اس کتاب میں مصنف نے سجاد ظہیر کے ان افسانوں سے بحث کی ہے جو ”انگارے“ (۱۹۳۲ء) میں شائع ہوئے۔ ان کے علاوہ ان کے تجزیاتی وژن کی تشکیل میں ناول ”لندن کی ایک رات“ اور مشہور زمانہ تصنیف ”روشنائی“ کے مطالعے بھی ضرور شامل رہے ہوں گے۔ منشی پریم چند کے فکشن پر آج جتنے تنقیدی، تجزیاتی اور تعبیری سرچر ہے، ان کے پورے ادبی تشخص پر رائے قائم کرنے کے لیے وافر مواد فراہم کرتا ہے۔ ”انگارے“ کے افسانوں پر ڈسکورس قائم کرتے وقت اردو افسانے کا ارتقائی سفر بھی مصنف کے پیش نظر تھا۔ اساطیر اور داستانوں سے منشی پریم چند کے ”کفن“ تک اردو افسانے کا پہلا ٹرننگ پوائنٹ منشی پریم چند ہیں۔ متھ اور روان سے گریز کرتے ہوئے انھوں نے حقیقت نگاری کی طرف رخ کیا اور گاہیں کو فوقیت دی۔ منشی پریم چند کا یہ فنی اور فکری اتحاد افسانہ کفن میں منہبہ کو پہنچ گیا تھا۔ یہ فکر و اسلوب کی نئی طرح کا انقلاب آگیاں نمونہ تھا۔ ”انگارے“ کے افسانوں خصوصاً سجاد ظہیر کے افسانوں سے نظریاتی افسانے کی شروعات ہوئی، جسے سماجی حقیقت نگاری سے بھی موسوم کرتے ہیں۔ اس حقیقت نگاری سے مراد وہ افسانے ہیں جو ہمارے منظر کے زیر اثر رکھے گئے۔ جن میں طبقاتی کشمکش کو کرداروں اور بیانیہ کے ذریعے بڑی فنکاری کے ساتھ اجاگر کیا گیا۔ ڈاکٹر صفحہ نے ان افسانوں کا بائبلیمیں جائزہ لیا ہے جن میں افسانوں کی تکنیک، اسلوب، فکری رموز و تحریک اور سماجی سروکار کے اطلاق کی نشاندہی کی ہے اور ان افسانوں کی معنوی حیثیت سے بھی بحث کی ہے۔ افسانوں کے مقصد میں سماجی بنیادوں میں تبدیلیوں کے ساتھ ایک نئی دنیا کا قیام بھی تھا۔ ہر چند کہ یہ ہمارے یہاں ایک ہمارے تصور یا دیوانے کا خواب تھا، مگر یہی دنیا ہمارے تجربات میں آباد ہو چکی تھی جہاں مجاہد جتہ کی فضا میں، اخل ہو کر زندگی بخش سانس لے رہا تھا۔ سہا نسیم اس کافی تجربے کو سمجھتے ہوئے ہمارے سامنے اس کے اطلاق کے ممکن تھے اور اس شروعات ”اپنے دل سے اپنا چاہتے تھے۔“ Charity

"begins at home" کے مصداق۔ مگر نیکی کی باتیں پہلے انسانی ذہن اور نفسیات میں پیوست کرنی پڑتی ہیں تب کہیں وہ زمین پر اتر کر اپنے گھر شے دکھائی دیتی ہیں۔ دُگوں کے دس دواٹاں بدلتی ہیں۔ سچا دُضمیمہ سنے اس کے لیے جو اُلہ استغفار کیا وہ فی سن آئیں سے مستعد رہتی یعنی سڑیچ، جس کی ترسیل کے موثر ذرائع تھے، ڈرامہ، شاعری اور فلمیں۔ یہ تینوں ہی آزمودہ گہ کار تھے۔ مغرب کے فکری انقلاب، فریٹی ایشیائی جہد آزادی، بالخصوص ہندوستانی آزادی کے محرکات کے سامان، ان ہی عناصرِ سخن نے مجھ پہنچائے۔ تو سب سے پہلے فکری انقلاب لانے کے لیے سچا دُضمیمہ نے فلمیں کا سہارا لیا، انکارے کے "دو افسانے" اور "ناول" لندن کی ایک رات "اسی حوالے سے تاحی موجود، زندہ اور نعوں ہیں۔ ان کے منظم ہندوستان کی اشتراکی سیاسی پارٹیوں ان کی جتنی بڑی حکومتیں اور مینج پر اپنا (IPTA) کے ذریعے کیسے جانے والے ڈرامے ہیں۔ ڈرامے کی بنیاد بھی ایک طرح سے جانیاں یا فسانے ہیں۔ دُضمیمہ نے ان افسانوں کے محاسبہ میں اصلاحی طریقہ اختیار کیا ہے۔ بخش بخش جگہوں پر فرامین اپنی اپنی اُکھالی پڑتی ہے۔ نثر یہ کا اصلاحی جب معشرے کی جمعیت اور افراد پر ہوتا ہے تو اس کا مقصد یہ ہے کہ انسان پر ہوتا ہے۔ انسان سے ہی معشرے کے جو انسانی نفسیات، تہذیب و آداب، عقائد و قواعد اور تضاد و تضاد کا مجموعہ ہے۔ افسانے کا کردار انسان ہے تو نہ اس کی نفسیات جتنی ہے نہ اس کا معشرہ جتنی۔ اگر معشرہ نثری ہے تو جتنی انسانی نفسیات کے خیال تجویز و خدو و خدو میں ہے۔ معشرہ نثری جتنی اس میں رعب ہوئے۔ سب سے پہلے افسانے "نیزدیکس" کی "اپنے ماسکے میں اُکھالی دیتے ہیں۔ پتہ افسانے کے درمیان میں یہ نثر دیتے ہیں۔ معرکہ میں ذہن میں حیرت انگیز چپ و چپ کی گونج دیتی ہے۔ معرکہ میں چلنے والے ہوتے ہیں، چوٹی تصویر میں بہرہ جانی اور ان کے ہاتھ جاتے ہیں، تو قارئین میں کی خبر۔ (میر میر میر میر) خد سب ہندو کے فکری انقلاب کے مختلف

افسانے پر رائے دیتے ہوئے درست فرمایا ہے کہ سچا ڈھبیر نے رانج فنی روایت سے انحراف کرتے ہوئے امیجری اور ڈرامیٹکس کے استعمال کا ایک نیا فنی اور تخلیقی تجربہ کیا ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ سچا ڈھبیر برائے تعلیم کئی سال مغرب میں مقیم رہے۔ تیس کی دہائی میں برطانیہ نسبتاً ترقی یافتہ ملک تھا۔ ساری ایجاد شدہ تکنالوجی ان کے مشاہدے اور تجربے میں تھی۔ وائی، کی فلم بھی پردے پر (جسے آج ہم پردہ سمیں کہتے ہیں) جمود گر ہو چکی تھی۔ ایک باشعور اور باخبر طبیب علم ہونے کی وجہ سے ان کی نگاہ سماجی، سیاسی، سماجی ایجادات و ترقی پر ضرور تھی اور فلم اس دور کی تازہ ترین ایجاد تھی جو ساقط (still) سے چنے والی (موشن) ور چنے والی سے یونے وان ہو چکی تھی۔ یقیناً انھوں نے اس تکنیک کا راست یا باواسطہ مطالعہ کیا ہوگا۔ لہذا ”نہیں تھی“ میں اس تکنیک کا استعمال کریک نئے تجربے کو راہ دی۔ فلم اسکرپٹ میں کہانی منظر بہ منظر آگے بڑھتی ہے۔ ہر منظر میں کچھ مکالمے کچھ حرکت (یکشن) ہوتی ہے۔ مکالمے سے پہلے Paranthene میں اس کی تفصیل ہوتی ہے۔ پھر کردار یا تو موجود ہے یا فریم میں داخل ہو کر مکالمہ کرتے ہیں۔ لہذا درج بالا حصے میں منظر ورفضا کی تفصیل ہوتی ہے۔ پھر مکالمہ ”خدا سب کچھ کرے غریب نہ کرے“ جیسا کہ لکھا گیا ہے ذہن میں پہلی تصویر ابھرتی ہے۔

مطلب یہ ہے۔ سین ہے اب لفظ ذہن۔ کہ ہمارے چاند نگار اس تکنیک کو جس جو مرکز کی تکنیک شعور کی رو سے جوڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بطور خاص ”اندن کی ایک رات“ کی تکنیک جو فلموں کی فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے پانی کی یادیں یا جو باتیں گزر گئیں، گرجا فضا چھا ہے تو، بوقت ضرورت ان کی بازیافت کرتے ہیں۔ وہ بازیافت فلم کے پردوں پر فلیش بیک کی تکنیک میں دھماکی جاتی ہے۔ تو سچا ڈھبیر کی تکنیک کی ندرت یہی ہے کہ انھوں نے افسانے کے روایتی ذہن کو ایک جگہ کیا ہے اور تجربے میں جدید برقی ویمی حریقتے کار کا استعمال کیا۔ یہ صرف مستعار تخیل نہیں بلکہ اس دور میں سچا ڈھبیر نے دو سٹیجوں پر

انجی فی قدام کیے۔ ایک تکنیک میں دوسرے فکری، سماجی نچے کو افسانے کی شکلیں
کے لیے بنیادی عنصر قرار دیا۔ یہ فکری نچے مارکس کی دین ہے، جس میں سماج میں
صحتی کشش کی موجودگی اور برتر جیتنے کے ہاتھوں کمزور جیتنے کا
استحصا (Exploitation) یعنی انسانی سماج کافی زمانہ یہ سب سے بڑا اقتصاد تھا،
جس کا خاتمہ سماجی انقلاب سے ہی ہو سکتا تھا۔ ترقی پسند شاخ غری و رامنہ افسانہ ہی
نشانے پر مرکوز تھے، جس نے ردو کے تحقیقی اذبان کو اور افسانے کو ایک عرصہ تک
متعید رکھا۔

جبرِ اتنی سخت اور تلخ دو ہوتی گئی کہ سچا، خمیہ کے س انجی ف سے
روبروئی کا غر و بلند ہو، و رامنہ افسانہ ترقی پسند سے جدید مبد میں داخل ہو گیا۔ اس
دار کے فنی و فکری رجحان کوئی صورت میں جدیدیت کہا گیا۔ پھر ڈیٹا جاسے س
وہاں کے طرف لکھ اسب پچھ کرے غریب نہ کرے جس دور میں یہ عالمہ کا کیا
س دور میں مندر استمان خدیم تھا، چاہیے و رامنہ انگریزی حکومت استحصا جیتنے کے
ستوں تھے۔ محکوم و مضوم جیتنے پر دوسرے ہارتی۔ بند کشش بھی شدید تھی، ہر شدت
کی انتہا پر پہنچنے والی تھی۔ س جس کی معنویت و وسیع تناظر میں، ایکیں و ہمیں محکوم
وہاں کے غریب جیتنے یا استحصا شدہ جیتنے س قدر پچھا جا چکا تھا کہ س جس میں رہنے
کا رامنہ رئیس تھا۔ سب چاروں میں لایا گیا یہ جملہ ذہن میں بھرے و اسے انتخاب
کا شمار یہ ہے۔ و رامنہ کہانی بات یہ ہائے آتی ہے کہ افسانہ نگار کی ہمدانی بھی
نہیں سے ہاتھ ہے، سب وہی و ہائی یہ طرف رہے و رامنہ کی مہانت میں
کی محرومیت ہے۔ و رامنہ جواب رئیس ہے، و رامنہ ہے، اپنے شریک سے چند کہ
س کا طرزِ بریس باطل مختلف ہے، ہر کی صورت میں برادر ہوتے۔ پھر
افسانہ نگار و رامنہ عمومی و رامنہ رامنہ کی وجہ سے افسانہ نگار اپنے لئے
یہاں سب و رامنہ کی و رامنہ سے تو رامنہ و رامنہ کی و رامنہ کی و رامنہ کی
ہے، و رامنہ اپنے س توں میں و رامنہ سے ہیں۔ افسانے میں نے قیاس کی

ترتیب ہے، نہ ہی کردار کی کوئی خاص اہمیت، بلکہ مختلف واقعات کو مناظر (کولر) کی شکل میں صفحہ رقرطاس پر منتقل کر دیا گیا ہے۔ "اگر لفظ کولر پر غور کریں تو ہم پر یہ افشاں ہوگا کہ اس کے استعمال نے نئی کواثبات کر دیا ہے اور بڑی باریک فکری سے اس لفظ کا استعمال کیا ہے۔ کولر تصور کی ایک قسم ہے جس میں بالکل غیر متعلق، بے ربط پیکر کشی سے کیمنوس کو سجایا جاتا ہے۔ جب آپ ان کو ایک کیمنوس کی وحدت میں دیکھو یا زمریں گے تو اس میں تخلیقی شان، لطف اور انبساط محسوس کریں گے۔ لفظ کا معنی خیر استعمال یعنی مجموعی ہے ترتیب میں حسن ترتیب کھنڈ تا نظر آئے گا۔ ڈاکٹر صفیہ کے ایسے تخلیقی ریمارکس قارئین کو محو و مبتلا رہنے پر مجبور کرتے ہیں۔

دوسرا افسانہ "جنت کی بشارت" ہے۔ یہ افسانہ بھی تصادات (Social Contraduction) کا بیان ہے۔ ایک طبقے کے دو فرقوں میں نظریاتی اختلاف کی بنیاد پر دونوں ایک دوسرے کو جہنمی سمجھتے ہیں۔ مولوی محمد داؤد کے درون زاد ایک تصادف ہے، ایک طرف تو بچہ پیدا کرنے میں نہایت ہی غیہ محتاط ہیں مگر جب بیوی اس فعل پر آمادہ کرتی ہے تو ان کا زہد و تقویٰ عود آتا ہے اور ان کے نزدیک یہ فعل گناہ ٹھہرتا ہے۔ قارئین اس افسانے کو پڑھ کر متالہ نگار کی رائے سے شاق کریں گے کہ "منصنف کے طنز یہ رویے سے افسانے کو نقصان پہنچا ہے۔ اس مر پر بغیر طنز کے ہونے بھی پلاٹ میں انسانی فطرت کے بعض گوشوں کو پیش کرنے کی گنجائش تھی۔ کیونکہ فکشن میں بر درست کے بجائے با واسطہ بات زیادہ تخلیقی تصور کی جاتی ہے۔ زبان یہ ہے کہ فسانہ کھنڈ آرٹ سے پوسٹ کھنڈ نہیں۔ آرٹ دھندلے چرچا روشن کرتی ہے جو کہتے بھی مر نہیں بھی۔ بیان میں بہا م حسن معنی کو درخشاں کرتے ہیں مگر سبب انصاف کے نزدیک تخلیق یا آرٹ سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے جو علوم و ہنر کے باہر انسانی پہلو کو پکارتے ہیں۔ افسانہ صفیہ کے مطابق یہ غیر سائنسی ذہن پروردگار سے شائبہ ہونے کے باوجود کہ کبھی، نئی زبان میں خست کی بشارت ہے۔

کمن اوچی کو اہمیت حاصل نہ تھی۔ اس تناظر میں غیر سائنسی اذہان تک بات پہنچانے اور متاثر کرنے کی صورت یہی سپاٹ اور ہر اور راستہ ہی نہیں تھا۔ یہ مقصد افسانوں کے حوالے سے سچا و ظہیر کے فکری رویے اور فن پر مقصدیت کے حوالی ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ افسانہ "گرمیوں کی ایک رات" کا تجزیہ بھی ہرے معروضی انداز میں کیا گیا ہے۔ افسانے میں نہیں بھی کسی مخصوص طبقے کا ذکر نہیں ہے، مگر تجزیہ کار نے، سنواری لائن پر جو واقعات رونما ہوتے ہیں اور کردار اترتے ہیں، ان کی روشنی میں رہنما کردار کو متوسط طبقے کا ناخودآوار قرار دیا ہے۔ ان کرداروں کی نسبت کا جائزہ دو تاریخی تنقید کے اصولوں پر لیتے ہیں۔ اس طریقہ فقار کو پیراگرافر مہر جی کہتے ہیں متوسط طبقے کی نسبت یہی ہے۔ یہ موقع پرست طبقہ ہے فکری زندگی میں سے (Vascilating) نکالیں بھی کہا جاتا ہے۔ افسانے نے بڑی سادگی سے اس تیز بنی حقیقت کو ظاہر کیا ہے جسے اکثر صحافی نے بڑی باریکی سے سمجھانے اور وضاحت کرنے کی کوشش کی ہے۔

"اور یہی" ایک نسبیاتی افسانہ ہے جس میں احتجاج کی ایک قویہ ضرورت کی انا اور حقیقت کا چار تصور اس روایتی ساخت کے افسانے کو نثر ادبیت بخشا ہے۔ مقصد نگار نے اس افسانے میں فریڈرک نیچر کے نشاندہی کی ہے جیسا کہ رفرم مخالف نے پہلے ہی کہا ہے کہ وہ تعلیم نسبی کے طریقہ کار کو بھی پاتا ہے۔ "افسانوی" ادب کی تاریخ پر غور کیا جائے تو یہی اوزار ہے جسے فریڈرک نیچر نے تحت اراء میں نسبیاتی افسانے کے چاروں حصوں میں لایا ہے۔ افسانہ نسبیاتی ضرورتیں عامی زبان میں نہیں لے کر یہ ضرورتیں تاریخی بنیادوں کی نسبت نشہ ورنہ کی فکر اس کی حقیقت مانوی ہوں۔ جس قدر کہ نسبیاتی افسانے مضمون کے واسطے میں شاید کی اور اس کے واسطے میں نہ ہیں۔ اس سے زیادتی کا ایک اور بات مشہور ہے کہ اس منظر کوئی چاروں بنیادوں کی بنیاد کے نیچے ہیں۔ ان افسانے نگاروں کے بنیادوں کو اس کے واسطے میں لایا گیا ہے۔

لکھا تھا، جس میں افسانہ ”مسکراہٹ“ نے ریکارڈ توڑ شہرت حاصل کی تھی۔ افسانہ ”ڈلاری“ جہاں نفسیاتی طرز عمل کی پیش کش ہے وہیں افسانے میں نسوانی احتجاج کی ایک دھمک بھی سنائی پڑتی ہے۔

”پھر یہ ہنگامہ“ ڈاکٹر صفیر اس کا تجزیہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں ”افسانے کا آغاز مذہب، عقل اور ایمان کی تعریف سے ہوتا ہے۔ جس میں یہ بیان کیا جاتا ہے کہ مذہب، عقل اور ایمان ایک اندرونی کیفیت ہے۔“ دراصل یہ بھی ایک مارکسی نقطہ نگاہ ہے۔ مارکس نے مذہب کو دماغ کا ایفون کہا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ یہ بالکل داخلی عمل ہے۔ صفیر افرامیم نے اس افسانے کا مطالعہ بڑے اہتمام اور تفصیل سے کیا ہے اس کے جتنے ممکن پہلو ہو سکتے تھے انھیں بہ استدلال زیر بحث لائے ہیں، مثلاً اسلوب، تکنیک، فلسفیانہ معنی خیزی، مذہبی عقائد ان تمام تناظر میں اس افسانے کو رکھ کر دیکھا اور پرکھا گیا ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ انھوں نے عنوان پر بحث اٹھاتے ہوئے افسانے کے متن سے معنیاتی ربط اور آزاد ترجمہ کا رشتہ جوڑا ہے، غائب اور خوبہ میر درد کے اشعار کے حوالے سے گرو کشائی کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں سجاد ظہیر کے افسانے میں جو درد پر دو سوال ہے اس کے جواب کی نشاندہی قبائل کی نظر ”مین خد کے حضور میں“ سے کی ہے۔ سجاد ظہیر اس تجزیے کی روشنی میں گمراہ سوشل فمینی کی صورت میں نظر آتے ہیں جو وجود انسانی اور خدا کے شانہ و صدقت کی میناں پر چڑھا کر ایک قبل قبوں نتیجہ خد کرنا چاہتے ہیں تاکہ معاشرہ و بطور خاص مسلم معاشرے میں مذہب کے غلبے و رسالتی فکر کے درمیان جو تضاد ہے اس کا متنازعہ حل نکال سکے۔ اس مضمون کے آخر میں، ڈاکٹر صفیر فرہیم نے سجاد ظہیر کے شعور کی روحانی تکنیک کو اردو فمینی میں متعارف کرانے میں پہل کا درجہ دیا ہے اور جمیل جالبی کی اس رائے کو رد کیا ہے کہ حسن مسکری نے ”مرد جانی“ اور ”یہاں کی پیاں“ میں بر شعور کی رو کو نہ صرف رد کیا ہے بلکہ متعارف کر دیا ہے۔ بلکہ نہایت خوبی کے ساتھ ہمیں بر رو، فمینی کے یہ ایک راستہ کھولا

ہے۔ ساتھ ہی ساتھ انھوں نے اس تکنیک کے مزور استعمال کی بات بھی اٹھائی ہے۔ سجاد ظہیر کے فسانوں کا یہ محکمہ اس اعتبار سے اہم ہے کہ اردو کے فکشن نویس یہ سمجھ سکیں کہ ادب کے مجتہدین کو اس قدر بے خوفی، بے باکی کی ضرورت ہے، اور یہ جرأت اور ہمت ہونی چاہیے کہ روایتی قدرتی جبروت اور حصارِ انتہا کی سکرین کو رد کر کے ادب کی نئی قدروں اور فلسفوں کو قائم کرے اور بوقتِ ضرورت اس کا دفاع بھی کرے۔ اس طرح سجاد ظہیر نے معروضی انداز میں اپنی تخلیق کے ذریعے ادب کے سابق منصب کا تعین کیا۔ ڈاکٹر افرانیم نے اس نکتہ کو خوب سمجھا ہے۔ بین السطور میں پنہاں جدلیات (Dialectics) کی تفہیم کو ادب کے سب علموں کے ساتھ

[illegible]

میں تیز تر ہو جائے گی اور اس جوس میں منٹو کے سرے خلق کردہ آئے آئے اور نمایاں ہوں گے۔ قرۃ العین حیدر سے یہاں کوئی تقابل پیش نہیں کیا جا رہا ہے بلکہ یہ سمجھنے کی کوشش کی جا رہی ہے کہ منٹو، بیدی (یا عصمت) میں جو باطن بنی تھی کیا وہ قرۃ العین حیدر میں بھی تھی۔ یہ صحیح ہے کہ قرۃ العین حیدر کا کینوس بڑا تھا مگر کرداروں قوموں کے درون میں جوئی دنیا اور کئی آسمان رو پوش ہیں کیا وہ متذکرہ فنکاروں کی طرح انھیں چھو پائی ہیں یا محسوس کیا ہے۔ بعض معترضین کہتے ہیں کہ ان میں باطن بنی تم اور ظاہر بنی زیادہ تھی۔ جس کی بھرپائی انھوں نے استعدادِ اہمی سے کی۔ یعنی ہم کا تناظر تجربے اور عرفان کے مقابلے میں زیادہ تھا۔ تجربے کی آچھ جذب و وجد کے رشتے، منٹو اور بیدی میں ہیں۔ وہ قرۃ العین حیدر کی رائٹنگ ارسنورائی میں ان کے متحمل نہ ہو سکتی تھی۔

ڈاکٹر صغیر افرامیم نے اس مضمون میں منٹو کے ان کرداروں سے بحث کی ہے جو ملک کے ہزارے کے شاک کے نتیجے میں خلق ہوئے۔ یہ سرے سرے مردِ اس سوشل ٹراوما (Trauma) کے جن سے پھوٹے ہیں جس نے انسانوں کے حواس چھین لیے تھے اور آدمی، آدمی کے اندر مردہ ہو گیا تھا۔ منٹو نے اسی مردے کو اپنے کرداروں کے قالب میں جگانے کی کوشش کی۔ ان کو ان کی پیچیدہ نفسیات کے نرغے سے نکال کر ہمیں حیران کر دیا ہے۔ مضمون میں زیر بحث آئے کردار مختلف نفسیات کے نمائندہ ہیں۔ مثلاً فسانہ "انکسوں" میں فرد اور فرد کی لگ لگ نفسیات کو بحدِ کمال اور غیر پیچیدہ نفسیات میں بیان کر دیا ہے اور اس بیان میں زبردستی کی جا رہی کامیابی یہ ہے کہ قارئین پر ایچ ٹیوں سے نرغے بغیر مردانے باطن میں چکی ہوئی ہاتھوں پر شمش سے آگاہ ہو سکیں۔ یہاں فراموشی تو رسیدِ رن سے ویرانہ اس ویرانے کے ایک مردہ۔ منٹو نے آدمی کے نفسیات و پیش یا ہے۔ جو مسلسل پے درپے ہو چکا تھا سرے سے قویہ منجمود سے یہ ایک میڈ، یہ تہن جاتا ہے یعنی جو چہ ہوگا۔ اور یہ زمین کی پیش

بندی یا منصوبہ بندی کے بغیر ہی زیر عمل رہتا ہے۔ وہ جبر سبب کے لیے بغیر پیشگی
اطلاع کے تیار ہے۔ یعنی ایک سے حالات رہتے رہتے انسان اس کا خوگر ہو جاتا
ہے۔ غم و انبساط، قرب و لذت کی ساری تفریق ختم ہو جاتی ہے۔ خارق باطن پر
حوی ہو جاتا ہے، مزاحمت کی ساری رگیں ڈھیلی پڑ جاتی ہیں۔ منہ اپنے خلق کردہ
کردار مظلوم سکینہ کے ذریعہ ہمیں اس کے باطنی وجود کے مشاہدے کا بار دیتا ہے
بلکہ اس میں شریک کرتا ہے۔ منہ کے اس کمال فن کی تصدیق میں ڈاکٹر صفیہ افرانیم،
حسن عسکری کے حوالے سے کہتے ہیں، ”منہ اپنے آپ مجسم تخلیق بن گیا لیکن
دوسروں کو بھی اپنی تخلیقی شہش اور تخلیقی قرب میں حصہ دار بنانا چاہتا تھا۔“ بڑا فنکار
وہی ہے جو اپنے پیر کردہ کردار سے خود کو شناخت کرے اور اس قرب میں ڈھل کر
مجسم ہمارے سامنے آئے۔ اس کہانی میں بھی یہ فسانے کی طرح منہ نے حادثہ،
واقعات، صورت حال کا استعمال کیا۔ مگر اسی قدر جتنی افسانے کے شدت کا اثر کو
بڑھانے میں مطلوب تھی۔ تقسیم، طعن کے اسباب وہیں منہ کے افسانوں کے تعین قدر
کے لازمی پیمانے نہ تھے مگر یہ بھی سچ ہے کہ بغیر ان کو انہی میں رکتے ہوئے ہماری
رسائی کم از کم منہ کے ان زوال کردہوں تک نہیں ہو سکتی۔ ڈاکٹر صفیہ افرانیم بھی
لزومات (Compulsion) سے اپنے اس مشائے کو شروع کرتے ہیں کہ یہ
ہاں سچ ہے کہ ٹوئیشن تھیوری ہماری تحریک آزادی کے رہنماؤں کے خوب دلیوں کا
حصہ نہ تھی۔ یہ ایک سیافیسہ تھا جسے ہم وقت یا افراد کے مہذبیت کی کوشش کرتے
ہیں۔ بنیادی یہ معلوم ہوتا ہے اور باعومدیتی کہا جاتی ہے کہ ہمارے دوسرے کردار
ہر زبان تقسیم کے نام سے کہتے، جو ان محاسن میں موجود تھے جب اس کی شعلیں اور
ناقابل تبدیلی نقصان کی تمیز نہ تھی۔ لیکن تو انہیں ہمارے تھے ان کے
لٹاؤ کے لیے ہم نے اور جو زبردستی کے چاہتے تھے۔ یہ ایک منہ کی تشبیہی کا
رہی تھی جو عوم سے انہی میں وہاں اس کے وجود میں میوٹیشن کے درمیان کانوں
کے پڑے تھے۔ مذہب و بات ایسے تھے کہ انہی میں ایک علامت ثابت رہی

ہوئی۔ یہ بالکل قحط بنگالہ کی طرح تھی، جسے جان بوجھ کر انسانی جسم و جاں پر مسدود کیا گیا۔ ممکن ہے منشو کی سیاسی آگہی پر ہم یقین نہ کریں کہ ہمارے یہاں روایتی تصور یہی ہے کہ فن اور فنکار کو ان سیاسی معاملات سے کیا واسطہ۔ وہ تو فنکار ہے اسے تو محض تصوراتی دنیا کی سیر کرنا ہے اور تلاش حسن و جمال اس کا شیوہ ہے۔ وہ ایک سماجی وجود نہیں ہے بلکہ فوق الفطرت وجود ہے۔ جس کا کام ہے محض جادوگر کی طرح کھیل تماشے کرنا۔ مگر ہم بھول جاتے ہیں کہ ان فنکاروں سے بڑا ناباض وقت نہ کوئی مدبر ہوتا ہے نہ رہنما۔ ہم بھول رہے تھے کہ منشو جب لکھ رہا تھا مغرب کے افکار کے تغیرات کی مشعلیں اس کے دماغ میں روشن تھیں۔ جس کا پسند اور نہایت ہی خلاقانہ اظہار اس کے افسانہ ”نیا قانون“ میں ہوا۔ جو گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ ۱۹۳۵ء کے ورود پر لکھا گیا تھا۔ اسی فسانے میں انسان پر انسان کی بربریت کے اثرے مل رہے تھے۔ ”کوئی انگریز جائے گا، تالین آئے گا“ (اٹلی، جرمن اور جاپان فاشٹ قوتیں تھیں)۔ اب آپ دیکھ رہے ہیں کہ فاشٹ قوتیں کس طرح ہمیں برباد کرنے کے درپے ہیں اور یہی قوتیں ہمارے کے پس پشت تھیں۔ صغیر افرامیم ہمارے کے اسباب پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں ”مٹھی بھر لوگوں نے جس شدت سے آواز اٹھائی ہے دردی سے روند دیا۔“ یہ یقیناً ایسے ہی لوگ تھے مگر یہ مہرے تھے ان کے، جن کے چہرے سامنے نہیں دیکھتے۔ منشو نے اپنے کرداروں کی تعمیر ان کی داخلی کشمکش کی نشیات کو خارجی احوال سے ملینز کرتے ہوئے کی ہے۔ مگر اس فنکاری سے آرٹ سے مجروح نہ ہو، زبان کا رنگ و بونٹ سادہ اور لطیف ہو۔ تو پتہ یہ چلا کہ داخلی کیفیات کو آرٹ کرنے میں خارجی فضا کا تعلق (Interaction) ضروری ہے۔ کیفیت کوئی مجروحہ نہیں یہ نہیں خارجی حالت کی زائیدہ ہے۔ منشو کے کئی زوال کردار اور فسانے ہمارے ہر فسانے کے پیدا کردہ ہیں۔ یوں تو اس تاریخی لمحے میں کئی فنکار اپنی تخلیقی منہ مندی کے سبب مشہور و مقبول ہوئے لیکن منشو جیسے انفرادی بیداری کے اسٹیل کے ساتھ کسی کو نہ

ما۔ ویسے منہ پر یہ بھی الزام ہے کہ وہ انگریزی، جرمنی اور فرانسیسی زبان کے فکشن نگاروں سے بہت متاثر تھے اور انکی تحقیقات براہ راست ان سے مستعار تھیں۔ ایسا ہونا غیر اخلاقی تو ہے لیکن غیر فطری نہیں۔ منہ کے یہاں فطری پن اور اعلیٰیت کو فوقیت حاصل تھی۔ اپنے فسانوں میں، اخلاقی دباؤ میں کمر فطری جنسی رویوں کے کھرے اظہارات کو بھی کبھی دبانے کی کوشش نہ کی بلکہ جو ہے سو ہے کے اصول پر کاربند رہے۔ منہ کے ناقدین تین دستروں میں بٹے تھے ایک وہ جو اس کو اور اس کے افسانوں کو جنسی بے راہ روی کی ترویج و شاعت کا آلہ سمجھتے تھے، ان کا خیال تھا کہ منہ جنسی انحطاط کا شکار تھا اور اس نوع کے افسانے کبھی کبھار اپنی محرومی کا راز کرتا تھا اور اس سے یہ کہ وہ فرانڈ کا اپنی ترجمان (Mouth piece) تھا اور فکشن بخراب خلاق چیزیں لکھ کر ہماری تہذیبی شائستگی پر جارحیت کا مشاہدہ کرتا تھا۔ تیسرا طبقہ وہ تھا جس نے اس کے فن پاروں کوئی تاثر میں دیکھا اور منہ سے متعلق تمام غویات کو رد کر کے اس سے ایک بڑا فائدہ برآمد کیا۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس کے وجود کو قائم کیا۔ فرانڈ صغیر بھی اسی تیسرے طبقے کے خیالات کے حامل ہیں۔ ان کے ہاں بھی متذکرہ دو نقطہ ہائے خیال کے ناقدین بے وزن نظر آتے ہیں۔ منہ فسانوں کی تخلیق کے نئے ماحول میں "ایک ہیکل پر موقوف ہے جس کی جنت" کا قائل نہ تھا۔ وہ کسی بھی واقعہ حادثے کے دباؤ میں افسانہ خلق کرنے کو نامناسب سمجھتا تھا۔ ہاں یہ تھا کہ یہ کام صحافی یا کرشن چندر کا ہے۔ بڑے بڑے واقعے کا، ورنہ حقیقی نہیں ہوتا تھا، اپنے پوکے انداز اور منہ سے بھری ہوتی تھی مگر جب تک اس کی حالت اس کے نئے ماحول میں کمال نہیں جاتے اس کے افسانوں کے مرکز پر نہ تھہرتا۔ اسے "غیر فوہیم" نے افسانہ سے متعلق ان کے جن فسانوں کا انداز تھا یہ یا ہے اور اپنے خیال کی تصدیق میں جو جو پیش پیش ہیں ان سے اپنی نتیجہ خدایا جا سکتا ہے۔ مثلاً افسانہ "بے ایک سنگھ" اس میں کی ایک فریق سے یہ ہندوستانی حریف کی نظر میں آتی۔ یہ اہمیت کا یا شعل سا کا (Political Saga) اور متعین زبان پر آتا ہے۔ وہ

اس کے نہیں، آدمیت کے ساتھ ہیں۔ اور وہ آدمی دیواروں کے درمیان رکھے گئے نو
میں لینڈ پر کھڑا کائنات کی وسعتوں میں متلاشی آنکھوں سے گھور رہا ہے۔ یہاں
گاؤں کی بولی کی ایک کہوت یاد آتی ہے ”تو کونہ موکو، چولھے میں جھونکو“ سیاسی غیر
جانب داری بڑی خطرناک چیز ہوتی ہے کہ اس میں مصحت اور مصالحت دونوں
ہوتی ہیں مگر منٹو کا ”نیوٹرل“ انسانی غیر جانب داری کی علامت ہے۔ حسن عسکری
کہتے ہیں: ”اردو افسانے کی روایت میں زندہ رہنے کا موقع

دی۔“ پھر صغیر افرام بر محل ممتاز شیریں کو مثبت کرتے ہیں۔ ”فسادات کے
دوران انسانیت کھو نہیں سکتی۔“ آگے صغیر افرام لکھتے ہیں: --- ”وہ
انسانی شخصیت کے نفسیاتی اور ہمدردی کے ساتھ دیکھا۔“ یہ منٹو کا
بنیادی رویہ تھا جس کی طرف مصنف کا اشارہ ہے۔

اب رہی منٹو کے آرٹ اور کرافٹ کی بات تو منٹو بیدی کی طرح سہل نگار
تھا۔ درون میں کتنی ہی پرچہ وادیاں پھیلی ہوں مگر ان کے مظاہر کمپیوٹر کے فلیٹ
اسکرین پر لکھی گئی تحریروں کی طرح سادہ تھے۔ اور سادگی پورے جمالیاتی تاثر کے
ساتھ برتتے تھے۔ مثال پھر ان ہی دو متذکرہ افسانوں کی دی جا سکتی تھی جنہیں
مصنف نے اپنے مطالعے کا کلید بنایا ہے یعنی ”نو بہ نیک سنھ“ اور ”کھول دو“۔ اس
کے فسانے سیدھے اتنے کہ مکالمے ڈال دو تو لگے سامنے ہی سب کچھ ہو رہا ہے۔
یہ اسکرپٹ رائٹنگ کی بئر مندی منٹو کا ہی حصہ تھی۔ وہ بھی اس دور میں جب ہینچی
تجربوں کے بہترے نمونے ناپید تھے۔ فکشن کے دانش مند (بشمول باشعور قاری)
کہتے ہیں کہ ردو مصنف افسانہ منٹو، بیدی، قرۃ العین حیدر تک پہنچتے پہنچتے معیاری
ادب کی بنانی ہوئی چونیوں پر جگمگا رہی تھی۔ بعد کے فکشن نگاروں کے لیے راہیں
متور تھیں۔ بس اپنا برش، اپنا رنگ، اپنا کینوس نکھایا اور پینٹنگ کے میدان میں پہنچ
گئے۔ ندھیرے میں آگے جانا سنا دشوار تھا مگر اپنے پیش روشنی پریم چند کی طرح
اس تشکیل نے وہ کچھ یلپور کیا جو نہ موجود تھا اور نہ اٹھائی دیتا تھا۔ ڈائ

صغیر فریم یقیناً ہمارے ادب کے نواورات کی تابانی کی نسل تک پہنچانے کی
چاہر رکھتے ہیں تاکہ ہماری رویت کی زنجیر نہ ٹوٹے۔

ستر کی دہائی میں پریم چند کے افسانوی ادب کو رد کرنے کا ایک غیر معقول
رایہ شائع ہوا تھا، جس کی آمدنی اب کمزور پڑتی نظر آ رہی ہے۔ بعض بعض انتہا
پسندناقدین نے تو انھیں افسانہ نگار ہانٹتے بھی نکال کر دیے۔ اس رویے سے منجید
قرنین پریم چند کے افسانوی فن کے تین مشکوک ہو گئے۔ حایہ دونوں میں ایک
حسن سے پریم چند کی بازیابی ہو رہی ہے، جس میں افسانہ "کشن" اور اس کے ناقد
صغیر فراہیم نے متحیر کن رویا کیا ہے۔ پریم چند کے افسانوں اور ناولوں کو هجوم
سے نکال کر اس شبہ پارے کی باز باگاری پریم چند کے نسیم افسانہ نگار ہونے
ثبوت فراہم کرتی ہے۔ اس سلسلے میں کئی حسن کے سوا اسے اہمیت ہے۔ کیا
ہمارے پچھناقدین ان کے افسانوں کی انتہائی سادہ بیانی اور غیر متہم ہونے کی بنا پر
ان کی گہری معنویت کے منکر ہوئے تھے یا پھر تعصب کی بولی کاں جینک پڑھاں تھی
جس سے افسانوں کی یہ جیتی جاگتی ریاست دھنسل ہوئے گی تھی۔ دراصل ستر کی
دہائی میں جیتی تجویزوں اور فسانے پریمی ہونے کی تشدید و تہریک ہو رہی تھی۔
اس کی خاص وجہ یہ بھی تھی کہ جدید افسانوں کے ناقدین نے پریم چند کی تخلیقات کو
ایک مخصوص نثریہ سے نکتی کر دیا تھا۔ ان کے بنیاد پر ان کے افسانوں کو کہہ اور
سپات قرار دے دیا گیا تھا۔ جن پر قبہ داری کا فقدان اور جس میں اس بیانیہ غیر
موجوہائی کے اثرات تھے۔ اس تشدید و پریم چند و نوات کرنے کی یہی ثبوت
تھی کہ ان کے تمام فن کی گہری، جتنا، ورنیو وونیل جو کہ وہاں چھپنے کی تھی وہاں
نہاں۔ پھر بھی انھیں قرار دے فسانے سے چب مجتہد تھی۔ اس رویے کے
جرات کی وہ اپنے سے بھی ہم معذور نہ تھے۔ جب کہ ان کو اب اس کی حیثیت
جین کے نسیم افسانہ نگار ہونے سے زیادہ تھی۔ ان میں ایک کی مہینے اور ایک کی
میں میں مختلف طرح پرانی صوبوں میں پیدا ہونے والے اور ان میں سے آرائی کی

جنگ میں ملوث تھے۔ ادبی فرنٹ پر پریم چند اور لوشن بھی یہ جنگ لڑ رہے تھے، جس سے حریت پسند اور وطن پرست طاقتوں کو تقویت مل رہی تھی اور بیداری کی بہر تیز تر ہو رہی تھی۔ دونوں ہی فکر و فن کے مستحق اور جبر کے مزاحمتی (Resistant) تھے یعنی قوم کا سرمایہ تھے۔ چین میں انقلاب کی کامیابی اور ملک کی آزادی نے لوشن کی توقیر اور تحسین میں اضافہ کیا جبکہ پریم چند ہمارے آئینہ دل نہ ہو کر نئی تنقید کا بدف بنے۔ مابعد جدید ادب و آداب نے کہانی کی واپسی کا اعلان کیا۔ یہ کہاں تک relevant اور مبنی بر حقائق دعویٰ تھا، یہ ایک الگ بحث ہے۔ کہانی گم بھی ہوئی تھی کہ نہیں؟ واپس آ رہی ہے تو کیوں؟ وغیرہ وغیرہ۔ بہر حال اس اعلان سے منشی پریم چند کی واپسی تو ضرور ہو گئی جہاں جدید ادب ہیپیتی تجربوں کے سیلاب میں کتنے حقیقت پسند اور ترقی پسند خس و خاشاک کی طرح بہہ گئے افسانہ ”کفن“ نے منشی پریم چند کے لیے ایک بوٹ کا کام کیا۔ اب ایک بوٹ کنارے کی ہے تو ان کی باز آباد کاری کا کام بڑی تیزی سے ہو رہا ہے۔ پریم چند کو پھر اس حلقے نے افسانہ نگار مان لیا ہے جنہوں نے ان کے وجود سے انکار کیا تھا۔ آج کے ابھرتے ہوئے ناقدین بھی افسانہ ”کفن“ کے حوالے سے ہی پریم چند کی کھوئی ہوئی عظمتوں تک پہنچنے کی سعی کر رہے ہیں۔ ڈاکٹر صفیر افرامیم نے اپنے اس مجموعے کے خصوصی مضمون میں افسانہ ”کفن“ کا خیال انیز تجزیہ پیش کیا ہے اور مثبت تنقیدی رویہ اختیار کیا ہے۔ افسانے کے دو مرد کرداروں کا تخیلی و نفسیاتی محکمہ کیا ہے اور حیرت زدہ کیا ہے کہ ہمارے مہذب و متمدن سوسائٹی نے ایسے حیوانوں کو بھی رکھ چھوڑا ہے، جن سے منشی پریم چند کو بہر طور ہمدردی تھی ان دونوں سے جس کرداروں کے توسط سے۔ بقول ڈاکٹر صفیر انہوں نے معاشرے کی سفاکی کو طشت از با کیا ہے۔ دراصل اس افسانے کی بیہوشی جیسا کہ صفیر افرامیم کہنا چاہتے ہیں، اصل میں بدھیا ہے۔ ہندوستانی سماج میں عورت ذات سب سے دبا چڑا طبقہ ہے۔ اسے حضرت آدم کی خواہش کے رعبہ بھی نہ ملے۔ منشی پریم چند کا کہانی نمائندہ مظلوم لڑکی کی حمایت میں

تھا۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور میں منشی پریم چند کتنے صنفِ حساس (Gender Sensetive) تھے اور یہ خیال کیا جاتا ہے کہ فیمینسٹ تحریک کے اثرات بھی، جو مغرب میں ورجینا وووف کے یہاں بڑی شدت سے خاں ہوئے تھے، ان پر پڑ رہے تھے۔ ان کے بعد کے فنکاروں اور ناولوں میں بھی کسی نہ کسی طور پر تعظیمِ مسلسل موجود رہی اور "کشن" تک آتے آتے یہ اپنی انتہا پر پہنچ گئی۔ زن و مرد کے رشتے یا ن کا ایک کافی (یونٹ) میں بندھا رہنا ان کی نہ ورتوں بشمول حیوانی نہ ورتوں کی تکمیل تھی۔ کسی بھی جذباتی (Emotional Impulse) سے غاری، رشتوں کے اس بحران اور اخلاقی پستی کی جڑیں، وہ حسیا، مادہ میں تلاش نہیں کرتے، بلکہ اس پوری معاشرت میں تلاش کرتے ہیں جو ایسے ہے جس، بے رحم، آدم خور کردار پیدا کرنے کے ذمہ دار ہیں۔ کیا بعید تھا کہ پریم چند شدت سے متاثر اور ذرا ہنسیت کے غروب کی خاطر "کشن" خور کی جگہ آدم خوروں کا قصہ بیان کرتے۔ بدھیا کوٹنگ کے بعد بیٹا باپ سے یہ کہتا "باپ بدھیا کسبہ سے پیٹ میں بھی گئی ہے، عجت سے رہنا، دتر دتر مت کرنا" یہ بدھیا باپ کے گھٹوں پر سر رکھ کر سو جاتا۔ کتنا کریمہ ورسٹاک منظر ہوتا۔ مگر منشی پریم چند عورت کی اس بے حرشتی کے راز دار نہ تھے بلکہ بدھیا کوپچہ جتنے بھی نہیں دیتے کہ اس طرح مادریت (Motherhood) اور نوزائیدگی بھی تو بین ہوئی۔ مصنف نے اس کی پیش کش کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ یہ انسانہ فلموں کی تکنیک پر بھی پورا ترسکتا ہے۔ کہانی اس قدر حق تو رہے کہ چہا پیشہ ورس کی سرپرست بنے تو ناظرین کی نظر ایک محو و جہی بنے اس سے نہ بے کی۔ اس سلسلے میں آخری بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ کہانی کا ہیرو اور ہیروئن دونوں ہی غربت اور منہاسی سے دوچار ہیں۔ استحصاں شد و سبتہ اس تہمتی نچا میں، جب تک جو راجہ سبے تا یہ نہ رہا پیر ہوتے رہیں گے۔ اس میں معاشرہ اس ناممکن راہ پر برقی کی فضا میں پیر نہیں ہو سکتا۔ غیر فراموشی کے انسان نے اس کے رازوں، اس کی فضا و رفتی سرایتہ دار کا معرہ منشی جہا یہ یہ

ہے۔ جس سے سماجی، معاشرتی، اقتصادی پہلو ابھر کر سامنے آتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی انفرادیت بظاہر ان کے مجموعے ”روشنی کی رفتار“ پر تبصرہ ہے، مگر تمبیدی عبارتوں سے اختتام تک پہنچتے پہنچتے ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ ڈاکٹر صغیر نے شامل افسانوں کے مختصر مطالعوں کے ذریعے قرۃ العین حیدر کے فنی شخص کا خوردبینی (مائکرو اسکوپک) جائزہ لے لیا ہے۔ جس سے موصوفہ کے علم و دانش، معیار و تدبیر کے تعین میں قارئین کو خاطر خواہ مدد مل سکتی ہے۔ اس مطالعے کی خوبی یہ ہے کہ تبحر علمی اور وسیع استعارہ جہوں کی بنا پر قرۃ العین حیدر کی تحریریں بیان و تفصیل سے اس قدر زریبار (Loaded) ہیں کہ قرات کی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر صغیر کے ”روشنا تجزیہ“ نے قاری کو اس الجھن سے بچالیا ہے۔ یعنی اس تجزیاتی مطالعے سے عام قاری بھی افسانوں کے مغز تک پہنچنے میں کامیاب سکتا ہے۔ مجموعہ ”روشنی کی رفتار“ جیسا کہ انھوں نے درج کیا ہے ان کے چار مجموعوں (جو ۹۶ء سے ۱۹۸۲ء کے درمیان منظر عام پر آئے) کے بعد شائع ہوا۔ ظاہر ہے یہ ان افسانوں کا انتخاب ہے جو ۱۹۸۲ء کے بعد ہی شائع ہوئے ہوں گے۔ اس درمیان ان کے نئی ناول بھی آگئے اور اسی عرصہ میں وہ انگریزی میں بھی لکھ پڑھ رہی تھیں۔ مدت میں اتنی اشاعتوں کا وجود میں آ جانا کوئی حیرت کی بات نہ تھی۔ حیرت اس بات پر ہے کہ ان کی تحریر پچھلے قلم کردہ معیارات سے بھی نیچے نہ آئی، انگریزی میں ہوں یا اردو میں۔ ان کے یہاں آرٹ کا یہ کارنامہ شاید عالمی ادب میں بھی کم در یافت ہو سکے۔ غرب و شرق کے تمدن کا بھرپور ادراک، کرداروں کے سیزوں رنگ، اظہار کے نئے طریقے، پیش کش کی سلیقہ، رشد و ہدایت کی ترقی، کشف و قیاس کا، محض ایک قرۃ العین حیدر میں مجتمع ہو جانا ہمارے ہندوستانی ادب کے کدشتہ اور موجود ہوں کے لیے بھی باعث رشک تھا۔ یہ بھی ایک تحسین برائے ان حقیقت ہے کہ یہ منتخب خیل کے ناقدین، تجزیہ اور تبصرہ نگار ان کی فنی بدائی پر متعلق اور جم خیل ہیں۔ ادب کی تاریخ میں یہ ایک واقعہ ہی ہے کہ

ٹھہرتے ہیں فنا ہمارے ساتھ ہے، فنا مسلسل ہماری ہمسفر ہے۔“ (فوٹو گرافر)۔
 کربلہ سے آج کے فلسطین تک فنا کے سلسلے میں یہاں ایک سوال اٹھتا ہے کہ کیا کربلا
 کی طرح فلسطین میں حق کی شکست ہو جائے گی۔ یہ امر قرۃ العین حیدر کی سیاسی
 درون بینی (Political insight) کا موثر تخلیقی بیان، جو موصوفہ کے نقطہ نگاہ کا
 ترجمان بھی بن گیا ہے اور یہ نقطہ نگاہ کسی بھی ذہین اور بڑے سیاسی مفکر کا اس تاریخی
 المیہ سے بنتا ہے۔ جب ۱۹۴۸ء میں اسرائیل کو دنیا کی فنا کا رتوں میں اقتصادی تسلط
 اور اپنی بالادستی کی خاطر فلسطین کی زمین پر نصب کر دیا تھا کیونکہ انھیں دنیا کے عرب
 کے تیل کے دفینوں کی خبر مل چکی تھی مگر تیسری دنیا کے سربراہان جو اس کی مزاحمت کر
 سکتے تھے۔ ہم خیال نہ ہوئے اور اس مسئلے پر بٹ گئے، غیر جانب دار سیاست اور پر
 امن بقائے باہمی کے نام پر سمجھوتے اور سودے میں مصروف رہی۔ مصنوعی قحط بنگالہ
 تقسیم ہند اور اسرائیل کا قیام بیسویں صدی کے آخری نصف کے بڑے اور انسانیست
 کش المیے تھے۔ دنیا کے عظیم فنکاروں نے اپنے اپنے طور پر اسے شدت سے محسوس
 کیا۔ قرۃ العین حیدر ان ہی مفکر فنکاروں میں تھیں۔ عموماً یہ خیال کیا جاتا ہے کہ قرۃ
 العین حیدر موجود اور لاموجود کے درمیان سفر کرتی ہیں، نتیجے میں ان کے یہاں فنا کا
 تصور بڑا حق تو رہتا ہے، جو ان کی نیکی لسنک (Nihilistic) فکر کا غماز ہے اور
 ترقی پسند اصطلاح میں قنوطیت پرست یا انتہا پرستوں نے انھیں دی ایک شیریں رائے
 کے لیبل بھی لگا دیے۔ اب وہ ہمارے درمیان نہیں ہیں، محنتیں اور دانشورانِ ادب
 سزاوارتہ نگاہ سے ان کا مصداق کرنے پر نائل ہو رہے ہیں۔ ممکن ہے کہ وہ ان کے
 فکشن پاروں کے متون و رہنمون سے وہ تخلیقی سچائیاں برآمد کر لیں جن سے پر توں
 میں نئے نئے مثبت فکری عناصر کا پتہ چل جائے گا

افسانہ روشنی کی رفتار میں مینی کی سائنسی سوچ بہت نمایاں ہے۔ ممکن ہے
 محسوس کے ایک سروہ کو اس پر غیر ترقی پسند فکر (Regressive Thought) یا
 قدمست پسندی کا اقتباس ہو یعنی قدیم تہذیب کی احیاء کی خواہش۔ تاہم بحیثیت

نسبیت کا ایک کشش انمیز جز ہے اس کا مطلب یہ نہیں کہ اسے بازیافت کر کے تمام
 طور پر قائم کرنے کی کوشش کی جائے۔ یہاں ۱۳۱۵ قبل مسیح میں پدماکا پٹک جھپکتے ہی
 پہنچ جانا، پھر اس قدیم دور کے ٹوٹ نامی مصری شخص کو آج کے دور میں آنا۔
 ٹوٹ کا جدید دور کی نیو ٹیموں سے بیزار ہو کر پرانے عہد میں لوٹ جانے کی خواہش
 کے ظہار سے یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ مصنفہ خود عہدِ تازہ سے بیزار ہیں اور پرانی
 معاشات کے قیام کو ترجیح دیتی ہیں۔ ہاں اصدقی ضرورتوں کے تحت ماضی کی اچھی
 باتوں کی تقلید کرنے میں کوئی حرج نہیں۔ ہماری بنیادی قدریں ماضی کی ہی دین
 ہیں جن پر ہمارے منہر کا اخلاقی نچوڑ مبنی قائم ہے۔ یہ ہماری قدریں جنہیں ہم تمدن
 کہنے کی پیدوار سمجھتے ہیں مختلف مقام اور مذہب کی جڑوں سے نکلی ہیں اور یہی اس
 ماضی دور میں بھی ہماری فکر و معاشات کا غالب عنصر بنا ہوا ہے۔ بدلتے ہوئے حالات
 میں کمزور اور تنہا دم کا سبب بھی۔ مگر صحت مند قدریں صحت مند قدریں ہی ہیں، یہ تو
 قائم ہیں۔ مہربانوں کی تو پھر واہیں آئیں گی۔ اس فسانے کی بنیاد جو یہی سمجھ میں
 آتا ہے وہ ہے کہ ہمارے علم میں طبیعیات (Physics) کا وہ منہر و نسخہ ہے جس
 کائنات میں یہ عالم موجود ہے اس کائنات کے حدود بھی نہ جانے کتنی کائناتوں کا
 وجود ہے اور ہر کائنات کے بچے ایک Luxan wall ہے گرجا پرانی کی موجودہ
 رفتار سے بھی تیز تر سفر کرتا ہے ایسا کہ میں تو ممکن ہے کہ ہم یہ زمین واں پار کر کے
 دوسری کائنات دریافت کر لینے کے قابل ہو جائیں۔ شاید تو ہمیں حیدر نے اسی
 دوسری کائنات کے تصور کو بروئے کار لاتے ہوئے یہ ہمارا ریا ہے کہ وہ زمین
 کے قدیم اور معدوم تمدن، اسی کائنات میں منتقل ہو گئے ہیں جن تک پہنچنے کا وسیلہ
 کیا، اسی کا ٹکڑا ہے، اور اسی کو یہ تصور حقیقتاً وہ ہمیں ہو سکتا ہے۔ یہ بھی ایک تیسوری ہے
 کہ شے بوزاں نہیں ہے (Matter is indestructive)۔ وہ تین نہ تین قائم
 رہتی ہے، جسے بھی اس کی صورت بدل گئی ہو، مگر اس فسانے میں صورت نہیں بدلتی،
 اسی شکل میں وہیں آتی ہے جیسی کہ تھی، وہیوں کہ تو تو ہمیں حیدر اصل میں کی

کریکٹر کا مماثل ڈھونڈ رہی تھیں۔ یہاں ذہن ان کے متصوفانہ سوچ کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے جس کی طرف یعنی زندگی کے چوتھے حصے میں بڑی تیزی سے مکمل ہوئی تھی۔ اس افسانے میں سائنس اور تصوف ایک ہوتا نظر آتا ہے۔ انھوں نے جتنے افسانے اس مجموعے میں شامل کیے ہیں ان کے بدلتے تصور حیات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ڈاکٹر صغیر اسی نہج پر قرۃ العین حیدر کے تصور فن اور حیات کی تلاش کرتے ہیں۔ اس مضمون میں انھوں نے موصوفہ کے تکنیکی محاسن سے مدلل بحث کی ہے اور آزاد تلازمہ خیال کے استعمال کو ایک موثر ٹول قرار دیا ہے جو قرۃ العین حیدر کے مطالعے کو مزید وسعت بخشتا ہے۔ صغیر ابراہیم کے اس مطالعے میں قرۃ العین حیدر کے کئی ایسے پہلو بھی سامنے آئے ہیں جو ان کے منفرد ہونے کی پہچان بنتے ہیں۔

قاضی عبدالستار ہمارے رواں عہد کے ایک ایسے فنشن نگار ہیں جن کی تخلیقیت تاریخت (Historicity) اور پرشکوہ اسلوب کو کسی طرح کے چینج کا سامنا نہیں کرنا پڑا اور اگر کہیں سے کوئی چینج آیا بھی تو اس سے مقابل ہونے کو ان کے آگے اور ان کی پشت پر قارئین کی فوج صف بہ صف کھڑی نظر آتی ہے۔ تہذیبی ارضیت نگار قاضی عبدالستار کے مضمون نگار ڈاکٹر صغیر ابراہیم بھی انھیں صفوں میں موجود ایک ذی فہم، باشعور اور تنقید کی زبان رکھنے والے ناقد ہیں۔ عصری تناظر میں لکھی جانے والی کہانیوں، ناولوں پر رائے قائم کرنا یا تجزیہ پیش کرنا آسان ہے یہ نسبت تاریخی واقعات و وثائق کو موضوع بنا کر ان کا جائزہ لینے کے۔ دراصل تاریخی نام کو تہہ تنقید کرنے سے پہلے ناقد کے پاس اس پرے تاریخی عہد کا گہرا عرفان ہونا چاہیے ساتھ ہی ساتھ اس معاشرے کے تہذیبی نقوش جن سے منظر کی تعمیر ہوتی ہے اور تاریخ آگے بڑھتی ہے، اس کی جاویج خواہشیں، اس کے عزائم، جاہ و جلال، فتوحات، جس پشت ہونے والی سازشیں، اس کے ذوق و شوق، اختراعات، تربت، اس کے رشتے، اس کے جنسی اور ثقافتی رویے، اس کی حکومت، سب کا ایک

گہرا تجربہ اور مطالعہ ہونا چاہیے، بطور خاص تاریخی مزاج کا۔ ٹھیک اسی طرح جیسے تاریخی فکشن نگار کا ہوتا ہے۔ جیسا کہ مضمون نگار نے رقم کیا ہے، ایسا ایک چسپن مشہور ناقد وارث عدوی کی طرف سے آیا تھا مگر بات خروبوہ سر نڈر کر گئے۔ ڈاکٹر صفی نے وارث عدوی کے تمام اعلیٰ اخلاقیات کا بڑے استادانہ لکے ساتھ جواب دیا ہے۔ اس پھر پورچائز کے کا اپر وچ مثبت اور تجرباتی ہے۔ سب سے بڑی بات تو انہوں نے ان کے سارے تاریخی ناموں میں ارضیت جو اکثر وحشوں میں گم ہو جاتی ہے سے تلاش کرنے اور اس مصری تہذیب کی بنگامیت میں اس کی شناخت قائم کرنے کا مکمل جاری رکھا ہے۔ اس فریٹے کو اپنی فہم و فراست کے مطابق ایک خاص سیکنگ سے نبھایا بھی ہے۔

حیرت تو مجھے قاضی عبدالستار کی پیش بہا قوت تکمیل پر ہے کہ جس میں منظر کا بڑا درست مشاہدہ اور تجربہ نہ ہو اس کو قوت متکیہ کے ہوتے پر اپنے طبعی اسلوب میں ایک بازیاب کر لیتے ہیں۔ جیسے سب کچھ ایسا ہی ہو رہا ہے جیسا کہ ۱۸ ویں صدی میں رہا ہوگا اور مٹاے تو بہ طور انہیں رتبہ ہوں گے جو قاضی صاحب نے لکھے ہیں مگر یہ بھی نام کے ہیں منظر میں غم جو برقیقت کا ایک حصہ نہرت ہے۔ مجھے تو اس بات کی بھی حیرانی ہے کہ ان کے نام اور فیسوں پر مبنی فہمیں یا میٹل کیوں نہیں جتے؟ جبکہ ان میں سارے لوازمات موجود ہیں بطور خاص مٹاے، منظر نگاری اور پائے، جو ایک کامیاب فلم یا جہیز فلم میں ہونا چاہیے۔ ہائی، پائے، ٹیکس، اور چڑھاؤ، کشش، کشش، تصادم سے مزین ولی ایک نام کے ہے، مثلاً "پارہ" اور "تاریخ" یا "تجربہ" اور "اشم و انجیو"۔ امریکی ٹیلی ویژن کی شہریت اور نگار کی ارمیت میں سمجھاتے ہیں۔ ہائی، مٹاے، مٹاے، مٹاے، ایک ہی جیسے یہ تھے تجربہ میں نہ ہوتا ہے۔ اس کیفیت میں ان سے ان پاروں پر تفسیر کی گئی ہے۔ معرکہ ہے، اس صفیہ فریڈ کا تجزیاتی شعور اس مٹاے میں بھی پورے رہتا ہے

۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ اس سنجیدگی سے ان کے فن کا کامیابی سے محاسبہ نہ کر سکتے تھے جیسا کہ زیر مطالعہ مضمون میں کیا ہے۔

”شکست“ جیسا کہ عام خیال ہے کرشن چندر کا شاہکار ناول ہے۔ اس میں شبہ کی گنجائش نہیں ہوتی اگر آخر میں صاحب مضمون یہ نتیجہ اخذ نہیں کرتے۔ ”زبان کی یہ سحر انگیزی قابل قدر سہی مگر اکثر تجربے کے اظہار کی پیچیدگیوں کی رو میں حائل ہو جاتی ہے اور زبان کا عطف متضاد بالذات بن جاتا ہے۔ یہی کرشن چندر کی کمزوری ہے جو اس ناول میں موجود ہے۔“ یہ اختتامیہ جملہ ان کی ذہانت، انتہائی تخلیقی زبان، بے مثل جزئیات نگاری اور منظر نویس، ان کی کوہ قد امیج، ادب سے شغف رکھنے والے، تعدادِ قرین کے ذہن کو متوازن کر سکتا ہے۔ غالباً کرشن چندر کا نام محض اس بنا پر اس شدت سے طالع ہو جا رہا ہے، جسے ہم کرشن، ہیدی، منو کے نام سے جانتے ہیں مگر اس پر سے مضمون میں صغیر افراسیم نے کرشن چندر کے ساتھ معمولی طور پر منسلک نہ رو یہ اختیار کیا اور ہمیں بتاتا ہے کہ نئی تنقید کی جارحانہ روش کے پیرویوں میں غرق ہوتے اس رہنما تخلیق کار کی فنی عظمتوں کی بازیافت ان کا فائز ہے۔ ہمارے اردو ادب کا وہ دور جس میں کرشن چندر نے افسانے خلق کیے، وہ نیم روحانی، نیم حقیقت پسندی کا دور تھا، جس کی ریش منشی پریم چند نے کھولی تھیں۔ جاگیر دار اور کوونیل حاکمیتیں مائل بہ پستی تھیں۔ دونوں ہی اپنے تحفظ اور دشمنیت کے لیے جدوجہد کرتی تھیں۔ یکے میں ایک تیسری قوت کی تیز ہوتی ہوئی دھمک بھی مل رہی تھی۔ نام ”شکست“ میں ’بقا‘ جس کی برہمنی ماں ’چھپا دیوئی‘ کہتی ہے۔ ”بدادری جاے ہمار میں“ اگر ہم ذرا غور سے ان مردوں اور صورت حال کا محاسبہ کریں تو اس تیسری قوت کے مردوں کی بشارت مٹی نھر آتی ہے۔ بدھ آج کی تنقید میں زیر بحث تائشیت (Femenism) کی خیمہ بھی ملتی ہے۔ کرشن چندر کا تصور صرف کتابت کے قارئین کی دلچسپی اور جذبے کے لیے رومان خیال زبان و اسلوب یعنی نیچے سے بیانیہ اختیار یا تہذیبیات کی زیادتی منکرانہ قدین کے لیے بورا

(Boredam) کا سبب بنتی ہیں اور اپنے شمار سے خارج کر دیتے ہیں جبکہ ناقدین اس دور کے قارئین کی حسب اور ناشرین کا ناول کے لیے معاہدہ کرنا نہیں اتنا فی کانس مہیا کرنا کہ وہ کھنڈالہ اور سری گرجا کرناؤں کی تخلیق کر سکیں، جو اتنا توجہ گمبیز ہو کہ سیل کا گراف بندی پر پہنچ جائے۔ اگر اس غم و رست کی طرف دیکھتے تو شاید اپنے اپروچ میں ناقدین معتدل رویہ اختیار کرتے۔ کرشن چندر کے ناول یا افسانے کی مثال ہم پرانے زمانے کے ان تکیوں سے دے سکتے ہیں جس کے خلاف پروفیئر ڈینس کشیدہ کاری کے خوبصورت نمونے بہار کی تھیں مگر تکیہ کا اصل دور وئی یا اس کے نتیجے میں ہے۔ اب ہم اتنے اختصار پسند یا کمال پسند ہو گئے ہیں کہ اصل کی دریافت کے لیے زچتیں اس اٹھاتے۔ اگر مخالف بنائیں، رانی مریدین تو مغز تک پہنچنے میں کوئی قباحت نہیں ہے، وہاں مغز بیدی صحت سنجی میں ہے۔ خوشی ہے کہ ڈاکٹر ضحیہ اف زیم نے یہ کام کیا ہے اور کامیاب ہیں۔

اردو افسانوں نے ۱۹۶۰ء کے بعد اپنے سب سے اوج اور آہٹ میں زبردست تخیل دیکھا۔ ہر چند کہ ترقی پسند افسانہ نگار بدلتے، زبان مجید وغیرہ اس عرصے میں بھی لکھتے رہے مگر تخیل کی راہ سے پرہیز کرتے ہوئے۔ انہوں نے نئی جدیدیت کو بھی سب سے ایک نہیں کہا۔ اپنے رنگ، آہٹ اور فن کے خاصوں کو خوب رکھتے ہوئے نئی حسیت کو اپنے افسانوں کا حصہ بنایا۔ مگر یہ مشرور معنوں میں سب حد تک ہے کہ اردو افسانے نے ایک نئی کراہی کی۔ جس کی شروعات ہندوستان میں نہیں ہوئی۔ پاکستان میں ہوئی۔ خاں عبدالغفار (آئی فل خاں اسکین) نور سہا، نر بھیش وغیرہ نے افسانے کے بنیادی تسلیلی عناصر سے غافل ہوتے ہوئے عام، بے مہارت، سستوں کرتے ہوئے تقریباً تیری افسانے تخلیق کرنے شروع کیے۔ جو جاتا ہے کہ ہمارے افسانہ نگار، اس قدر عداوت پسند مغربی تصویروں کے زیر اثر اپنے نئی پروں و خفق پیدا ہوئے۔ جو نئی پرتقی پسند خبہ کے شہر مختلف و متواتر آوازوں کے درمیان مار جاتے ہیں۔ پاکستان میں اس زمانے کی تیر رفتار پائین اس سیدھی

ہوئی کہ پاستانی معاشرہ اچانک ہی ایسے انہدام سے دوچار ہوا کہ وہ تمنا نہیں جن کی
 بنیاد پر ملک تقسیم کر کے آزاد اور منصفانہ سماج کے قیام کا خواب دیکھا گیا تھا سب
 خاکستر ہو گئے۔ فسطائی آمریت ایک دوسرے روپ میں در آئی تھی۔ دانشور طبقہ بے
 چین ہوا تھا، جبر ایسا تھا کہ درون ذات ٹوٹن اور گھٹن کا احساس شدید تر ہونے لگا۔
 زبان بندی کا خوف، کسی متبادل کی عدم موجودگی، بے یقینی، بے چارگی انھیں مغرب
 کے اس فلسفے سے قریب لے آئی جو وہاں کے بکھرتے معاشرے کی پیداوار تھا۔
 کامو، کافکا اور سارتر کی معروضی اور غیر معروضی وجودیت کا فلسفہ ان کے یہاں
 زندگی کا وہم نہیں بلکہ حقیقت بنتے نظر آ رہے تھے۔ حالات جیسے بھی رہے ہوں
 مشرق میں بیزاری، بیگانگی، افسردہ، تنہائی، رشتوں کی پامالی وغیرہ اتنی شدید نہیں تھی
 جتنی کہ مغرب میں۔ مشرقی معاشرہ پھر بھی قدروں کا پاسدار تھا۔ ہندو پاک میں ان
 کے سبب اور تھے، ہذا ہم دیکھتے ہیں کہ خالد و حسین، احمد ہمیش، انور سجاد نے
 سراسر تجزیہ نہیں لکھی، بیان و معنی کا ارتکا ز قلم رکھا۔ انور سجاد کے ان افسانوں کو اگر
 ہم القیامہ اردیں جو ان کے علم طب کے زیر اثر وجود میں آئے تھے۔ مثلاً ”گنہگارین“ یا
 ”رہبر“ وغیرہ۔ بعد کے آنے والے افسانے اور ناؤں کا تجزیہ کریں تو معلوم ہوگا
 کہ ان کے یہاں مشرقی القدار، زمینی قصے، حکومت، سماج اور افراد کے درمیان
 رشتے، سب موجود ہیں صرف یہ کہ ان کا اظہار نہیں بلکہ غیر روایتی ہے۔ افسانے
 کے روایتی قواعد ان کے یہاں اہم نہیں ہیں، بیانیہ بھی منفرد ایسا ہے۔ صغیر افرام
 نے یہاں انور سجاد کے ناول ”خوشیوں کا باغ“ کے متعلق اپنے تجزیاتی مقالہ میں
 اس کی سو بیانیہ شبیدیں اور بیانیہ کی پراسراریت کو تخلیق کار کا غیر معمولی فنی وصف
 بتاتے ہوئے منطقی جوازات پیش کیے ہیں۔ ”انور سجاد کا رویہ اس کہانی کی تخلیق سے
 وابستہ تمام سنجھوں پر ایسا فخری، ایسا جذباتی، ایسا تخلیقی اور اسانی، ایک ایسے آرٹسٹ کا رویہ
 ہے جس نے انھار کی بانی پچیٹی برسوں پرانی شہ کو باہر سے حلق رکھ کر اپنے
 قاری ملک نے فنی حکام سے دوچار کیا ہے۔“ انور سجاد اور ان کے ہم عصر افسانہ

نگاروں کے یہاں بیان واقعہ وسداقت کے لیے لیڈرز آرٹ کی تکنیک کا استعمال
 یورپ سے ہی مستعار تھا۔ خاص طور سے فرانسیسی کمیشن میں پینٹنگ کے لیے تجاویز
 بڑے کامیاب تصور کئے گئے تھے۔ اگر یہ تجاویز یورپ میں کامیاب تھے تو ان سے
 مستفاد ہونے والی جرمنی میں۔ اثر سائنسی ایجادات جو یورپ میں ہوئیں ان سے استفادہ
 ہونے لگا ہے اور مر رہے ہیں۔ مگر ہمارے یہاں کی ریڈر شپ اتنی ہوشیار اور باخبر
 نہیں تھی جو اس آرٹ کے تقاریرات اور ان کے نتائج کی شناخت کر سکیں اور ان کی
 غلط فہمی۔ یہاں تک کہ ذہین قاری اور ردو ناقدین جو روایتی تنقیدی سکوں کے
 پادشاہ تھے انہیں بھی مشکلیں درپیش تھیں۔ متعجب کشیت ان کی تھی جو ان
 تجاویز کو اپنے شعور کا حصہ بنانے میں ناکام تھے۔ پانچویں یہ ہے کہ آرٹ کمیشن
 میں جتنے بھی ناقابل فہم استعارے اور مضامین، جس رنگ اور پیکر کی ہوں، کسی نے کسی
 شے پر معنی نہ دے دیتی ہیں۔ جیسے بھی بھی شعر کے ب میں منہ سے۔ یہ بڑی خوش
 گند بات ہے کہ مستشرقین کی نسل نو (New Genra) ان کے تئیں تنقید دہوراتی
 ہے۔ انہیں فوہیم پنی انشائی، دانشی قوت و ہر وہ کارہ اور سچا اور ان
 کے قیاس کے فسانہ نگاروں کے فہم و تفہیم کا سامنا کر رہے ہیں۔ انہیں تنقید نے
 یہ فریضہ اس وقت نبھایا ہوتا تو ہم غلط فہمی میں مبتلا نہ ہوتے۔ اپنی اپنی عالم ہند
 نہ ہوتے۔ یہ یہ حقیقت نہیں ہے کہ تو آج کل میں حیرت انگیز کارہ اور فسانے
 جو ناقابل فہم، مستور، تشبیہات، تمثیلات، یورپی اور مشرقی تصور اور
 حوروں سے لے کر، تنقید و تجاویز کے لیے یہ سمجھنا ہوتا تو ان تک حوروں کی پہچان
 ہوتی۔ بلکہ یہ جانتا ہے کہ Minority is always the agent۔ منہ نامہ پہ
 یہی ذہین قومیت تصور کرتی ہے جو ان، ہوشیار اور فہم و معانی ہے۔ مشتمل ہونا
 ہر ذہنی کارہ یہ عقیدہ نہیں رہتی۔ تاہم ان درجہ کی فسانے ب ان قومیت سے
 کامیاب اور کشیت میں یکساں رہتے ہیں۔ تعجب کا یہ نہیں شائع ہوتا ہے۔
 تعجب و اذہان میں اعلیٰ پیر ہونے کی ہے۔ ان کے ذہن کی قدر و قیمت انہیں

گجٹس (Gadgets) کی مدد سے متعین ہو رہی ہے۔ انور سجاد کے علاوہ پروفیسر صغیر ابراہیم نے ان کے بعد ابھرنے والے اور افسانے کی زمین پر مستحکم ہونے والے افسانہ نگاروں کا محاسبہ بھی اسی تناظر میں مختلف جہت سے کیا ہے۔ مثلاً شوکت حیات، عبدالصمد وغیرہ۔

شوکت حیات لاسمیت پر صراحت کرنے والے ایسے افسانہ نویس ہیں جو وجود ذات کو کل میں تلاش کرتے ہیں۔ لہذا جب تک ذات کی دریافت مکمل نہیں ہوتی فنکار لاسمیت کے مرحلے میں ہوتا ہے اور یہ لاسمیت ان کے اندر ٹکراؤ کی صورت پیدا کرتی ہے۔ انہیں صورتوں کا بیان ان کے افسانے ہیں۔ یہ صورت بلرچ میزائی معروضی وجودیت (Objective Existentialism) سے متاثر ہے۔ ان کے یہاں ٹکراؤ اور بکھرنے کا تمل نہیں بلکہ کشش کو شدید کر کے حیات کے مثبت ٹکڑوں کو جوڑنے کا تمل ہے۔ ان کا افسانہ ”گنبد کے کبوتر“ اس عمل کا نمایاں حصہ ہے۔ گنبد کے ساتھ کبوتر ایک مخصوص کمیونٹی کی پہچان فراہم کرتا ہے، جو دیگر موجوداتوں کے درمیان اپنے تشخص کی سالمیت کی خاطر اسٹیٹ آف کنفرنٹیشن (State of Confrontation) میں ہے۔ جائے وقوعہ فلسطین ہو کہ ہندوستان پروفیسر صغیر ابراہیم نے اپنے محاسبے میں نہایت سنجیدہ بحث قائم کی ہے خوبیوں اور کمزوریوں کی گرفت بھی کی ہے۔ جوان کی پختہ نگاہی کو درشتی ہے۔ ہم عصران صمد کے تقریباً ایک عشرہ بعد ورق چھترائی کا دور دورہ ہوتا ہے۔ نر موبیٹی کی زبان کا استعمال کیا جائے تو وہ دھتکڑوں میں ابھرتے ہوئے ایک ناس بندنی پر آپہنچے ہیں جہاں سے وہ نظر بھی لاتے ہیں اور نظر میں بھی لاتے ہیں۔ اس مجموعے میں ان کی کہانی ”پاپیوں“ کا مطالعہ ان کے سبب درکنش کے طور سے پیش کیا گیا ہے۔ ذرا صغیر فرید افسانے کے پر شعور مطالعے سے یہ دریافت کرتے ہیں کہ افسانہ خواب و حقیقت کے تقابلی وحدت میں افسانہ ہے۔ ویدریم اینڈ ریٹینو ویسکویٹسز میں پرہیزگار وحدت میں جسم کیا گیا ہے۔

اس واحدے میں گردش کرتے نہ وری ارکان بھی ٹکراتے ہیں۔ مثلاً تمنا اور تہاہ
 کاری یعنی مقصد و راستہ کی تحصیل کے درمیان سنگین رکاوٹوں کا تہاہ۔ جن کے موثر
 اظہار کے لیے کردار مکالمے، منظر، بیان، تشبیہ، استعارے، کائناتیں، جادو
 سارے آئے استعمال کیے گئے ہیں جہد یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ دستاویز کے
 اسٹریچ میں موجود جہد کا فسانہ بیان ہوا ہے۔ قصہ حاتم حالی، گل بگولی، علی بابا
 چپیس چور، تیشہ فرہادان سب میں جستجو اور تلاش کی ایک منزل ہے۔ چہ اس کی
 تلاش میں جہد مسلسل اور منزل یابی یعنی خاتمہ باخیر۔ تجزیہ نگار کے مطابق اس
 فسانے میں منزل مل کر چکی ہوئی ہے۔ معلوم ہو کہ منزل تو دور ہے رخ پر
 ہے۔ مثلاً سندھپ کے بیٹے منا کو جب چابیوں کے ساتھ ہدایتی پر پتی ملی تو کہا تھا
 کہ: "یہ ایک ایسے گلی کی چابیوں ہیں جو یہاں سے ہزاروں میل دور مغرب میں
 واقع ہے۔" جب کہ خواہ سندھپ کی پر پتی میں مغرب نہیں مشرق کی طرف واقع
 ہے کہا ہو تھا۔ فسانہ اس خوب کی کہانی ہے جو خوب کی تین حادی ستوں نے
 لکھے تھے۔ ایک نے پرے مشرق اور دوسری ایشیا واسطے اثر میں۔ یہ (مہا ویر)۔
 دوسرے نے دیکھا تو مغربی ایشیا سے یورپ تک کی جانب ہو۔ (ابن سعید)۔
 تیسرے نے دیکھا تو پوری دنیا کو متوجہ کیا (ابو بکر)۔ یہ تینوں دنیا کے تین بڑے
 ورمقتر میڈیٹیرین کے استعارے ہیں جنہیں بدست کردہ میڈیٹیرین کیا گیا ہے۔ زندگی
 مسلسل جہد ہے منزل دور، بجلی نہیں ملتی۔ یہ سب اعتبار سے منزلتیں ہیں ایک رخ
 پر نہیں تھم تھیں، انسان جت اپنے اپنے مقاصد کے مطابق جہتوں کا تصور رکھتا ہے
 وراں کی برائی سے یہ جتنی بھی سواروں کی نالوں میں ہیں جاتے جاتے وہ جان رہتا
 ہے، تاریکی سے سبب میں رہتا ہے۔ سچے فانیم کے برائی اور اس کے ساتھ ان
 منظر سے وہ بے گناہ یا بے۔ اس طرح خوب صورت منظر ملتی کہانی دیکھنے کی رہیں
 تیار ہیں۔

سچوتے میں یہ مضمون ترجمہ ریش کے فسانوں کا ہے

جمالیتی طرز احساس کا تخلیقی اظہار، بھی شامل ہے۔ یہ نام نگار عظیم، آشاپر بھات، غزال ضیغم اور مبینہ نام وغیرہ کے ساتھ ہی منظر عام پر آیا۔ مگر بہت جلد اپنی شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوا۔ ان دنوں خواتین افسانہ نگاروں کے انتخابات میں ان کی شمولیت نہ ہو تو شاید انھیں ادھورا سمجھا جائے گا۔ پروفیسر صغیر افرایم نے ان کے افسانوں میں احساس جمال اور تذکرے دریافت کرنے کی سعی کی ہے۔ تانیثیت وغیرہ سے کوئی خاص بحث نہیں چھیڑی ہے کیونکہ جنس اساس اپروجیکٹ فیشن سے ہو گیا ہے۔ فن پارہ شعر ہو کہ افسانہ، مصوری ہو کہ مجسمہ سازی، موسیقی ہو کہ ڈرامہ خالق کی جنسی بنیاد پر Evaluate نہیں کیا جانا چاہیے۔ اصل قوت اس کے فن کی ہوتی ہے۔ یہ لگ بات ہے کہ اس کے محرکات اور حوالے تانیثی مرتبت مسائل اور ان کے جنسی رویے ہوں۔ ایسے موضوعات مرد افسانہ نگاروں میں بھی وافر ہیں۔ ہند ان پردہ ریزی سماج یا مرد سماج کے جبر و استبداد کے نتائج میں پیدا شدہ افسردگی اور بے چارن کے سد باب کی خواہش بھی موجزن ہے۔ مظلوم خواتین افسانہ نگاروں کے حمایتی بھی ہیں۔ Disempowered male کے تصور پر مبنی افسانوں کی ایک Anthology: عنوان 'Stories of the Disempowered male' شائع ہوئی ہے (Rupa & Co)۔ جس میں ہندوستان کی مختلف زبانوں کے ان افسانوں کو شامل کیا گیا ہے جن میں عورت کے سماجی مرتبت، مساوی حقوق، حجابی جنسی و جذباتی عمل کو ایک خاص ہمدردی کے ساتھ منعطف کیا گیا ہے۔ پریم چند کا، بنگلہ کے یوور، اسمیہ کے کشمیری، ناتھ ناتھ ناتھ، چودھری، بنگلہ، موہن برہوہائی، اسمیہ، سری نوس، دن ایک کل کارنی، مرانچی، کاندھواں، تمبل، چندر شیکھر روتھ، اریہ، اینیٹھ، میا مر، اور انگریزی کے چار افسانے، رڈ کے تین افسانے پریم چند، کشن، مہنو، وشنواں، انیس، رفیع، پتل دی، ان افسانوں میں قدیم، جدید افسانہ نگاری شامل ہیں۔ ان افسانوں کے مطالعے سے پوری نئی فہم میں متحرک ہو کر نامور موجود ہے جو سماجی حزم و قوت کی شناخت کرتا ہے۔ دونوں

صنف کے حقوق کو نظر انداز کرتے ہوئے ان کی اہمیت کا یکساں اقرار کرتی ہیں۔
 یہ دو حقائق فنکار کی سب سے تعصبی کے ثبوت ہیں جو بالخصوص زبان و عنصر، موزن و
 فن کی عینک سے دیکھتا ہے۔ ان میں جو جب جس دور میں مظلوم و معذور ہوتا ہے
 فن کار اس کے ساتھ ہوتا ہے۔ چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ تاریخی شعور صرف عورت کی
 موقوفہ نہیں۔ ٹھیک ہی طرح تذکیہ کی شعور بھی مردوں کی جائی نہیں۔ فرق صرف
 تائبہ کہ موضوع کے تئیں ہر فنکار کے احساس کی سطح مختلف ہوتی ہے، ان کے فن
 کا معیار ایک ایک ہوتا ہے۔ زیرِ نظر مجموعہ ”رہو کا فساؤں کی ادب“ میں ترنم ریاض
 کا ایک ناول ”مورنی“ اور افسانہ ”بھسہ“ بطور خاص زیرِ مطالعہ کیا ہے۔ ہندوستانی
 فکشن کے یہ دو روپ ہمیں عورت کے تئیں زن بیداری دیتے ہیں اور جس طیف
 و افواہں بھی کرتے ہیں۔ فنکار کا یہی تخلیقی کام ہے۔ ان دو حواہوں سے بطور
 خاص یہی ہمارا کرنا چاہیے جس سے ترنم ریاض کا گہرا نسلی راز نمایاں ہوتا
 ہے۔ پروفیسر سعید فراہیم نے یہ متاخرہ جہان انداز میں بیان کیا ہے کہ مرد کے کندھے
 کا دائرہ اس درجے کا وسیع نہ ہو جاتا ہے جتنی عورت کے جسم کا
 چھانہ، نیچے کے ہاں پر ممتا کے ہونے ثابت رہا، بری خوبصورتی سے مسرحی انداز کے
 ناری سموا کے منظر بن گئے ہیں۔

فکشن کے باب میں ناول نگاری ایک تاریخی عمل ہے۔ تجربہ کی گائی
 نئے ہی شعور رہتا ہے۔ یعنی یہ فن نادرہائی کی ایک اہلی شاخ ہے۔ رادھیں اپنی
 تذکیہ مرد و زبانی رسوا و ریشی پریم چند نے اس فن کو متعارف کیا اور اب یہ شعور
 مدنی میں ہے۔ رادھیں بدلتی تریوں سے نارتھ پور سعید فراہیم کے
 درجہ کو اس سے اوپر لے جاتا ہے۔ ہر چاروں شانے چست نہ ہو رہے ہیں فکشن
 بن جاتا ہے۔ بدلتی تریوں کا بیج ترہا ہے۔ اس جو پریم چند تک بہت شریف
 کے تئیں بیج، مدنی مع شہور و برائی و بدلتی مسائل کی تبدیلی اور ترقی کے
 سے جو رے کے بعد اپنی ہی شعوریت مرتب رہا ہے۔ جس میں یہ شعور، فسادات

میں حیوانی رقص، مذہبی بنیادوں پر تبادلۂ آبادی، بے وطنوں کی نئی سرزمین پر ناقدری اور کرب کی نفسیات کی از سر نو تشکیل، سارے سلگتے محرکات کو مجسم کرنے لگا۔ ”خدا کی بستی“، ”آگ کا دریا“ جانے کتنے ناول اس ٹرننگ پوائنٹ کے تاریخی گواہ بن گئے۔ ٹھیک اسی طرح جیسے دو عالمی جنگوں نے مغربی ناولوں کی حسیات بدل کر رکھ دی تھی۔ ان دونوں واقعات میں ایک چیز مشترک تھی انسانی قدروں کی پامانی۔ انسان کا انسان کی سطح سے گرجنا، انسانیت کو جنگ دھڑنگ کر دینا۔ اردو ناول کا متعن اور مزاج ایک بار اور بدلا جب برصغیر کا ایک اور ہٹوارہ ہو۔ یہ ہٹوارہ لسانی بنیادوں پر وجود پذیر ہوا۔ نفرت اور تعصبات کے خونچکاں منظر ہرے نے کشتوں کے پستے لگا دیئے۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ، ۱۹۷۱ء کا ہٹوارہ انہوہ الم۔ ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء کے درمیان قرۃ العین حیدر کا بس ایک ناول، جس نے دونوں ہٹواروں کو سمیٹا تھا اور کرس کلچر طغیانی کا ایک Montage تیار کیا تھا۔ یہ ناول یقیناً سی سی Saga تھا۔ ڈاکٹر صغیر افرامیہ نے ۱۹۸۰ء کے بعد کے ناولوں (جو ”سحر شب کے ہم سفر“ کے بعد آئے) ان کا خاص مطالعہ پیش کیا ہے۔ جن کا تناظر بھی یہی ہے۔ فرق صرف جسے وقوعہ کا ہے۔ یہ تینوں ناول عشاق سے ان افسانہ نگاروں نے لکھے ہیں۔۔۔ عبدالصمد (دو گز زمین)، مشرف عامر ذوقی (بیان)، حسین الحق (نرت) جو اردو فسانوں کے نیوویو رائٹرز کہے گئے ہیں۔ ان تینوں کا تعلق بہار سے ہی ہے۔ قیام پاکستان سے بہار کی زمین تو نہیں بنی مگر سب سے بڑا نقصان بہار کے مسلمانوں کو ہوا۔ فسادات اور ہجرت نے بہار کے مدن بکلاس طبقے کو ہجرت پر اکسایا۔ کچھ تو خوف و دہشت اور کچھ اسلامی ریاست کی خواہش اور درخشاں مستقبل کے فریب میں منتقل ہوئے۔ باقی طبقہ تو خیر ہٹوارے کے جوش و خروش میں موٹ ہی تھی مگر جب نئی زمین پر ناگفتہ بہ صورت حال کا سامنا ہوا تو ستواہ پاکستان کے بعد ہندوستان و پس ہو گئے اور وہ پاشی کی زندگی اختیار کی۔ ان کی اس صراحت کی مدت کتبوں کے فرو میں ان سے انہیت ورنہیت کے نسبت پیدا ہونے لگی۔ کہانی

جانے ہائے بھرتے گئے۔ رشتوں میں دراڑیں پڑ گئیں، متعدد صورت حال
 تھکی۔ مستند ادیب کہ حکومتوں نے بھی غیر ہمدردانہ رویہ اختیار کیا۔ کسی کے نام پاکستان
 سے نہ آجائے تو اس پر خفیہ پولیس کی نگرانی بھی دی جاتی۔ چناؤ دینے والے ہمدرد
 کتبہ وحشت زدہ ہوا کئے تھے۔ اس ناگہان واپسی سے بھی بہار ہی متاثر تھا۔ کسی
 پس منظر میں عبدالحمید کا نام "دو نر زمین" منظر عام پر آتا ہے۔ تجزیہ نگار کا یہ خیال
 درست ہے کہ دونوں بنو روں کے بعد ہندوستان کی مسلم سیاست پر یہ پہلا حقیقت
 افروز ور پر خلوص مائل رقم حوالہ اس نام کی طاقت زبان اور بیان اور اس کی ہمت تو
 ہے ہی مگر سب سے طاقتور عنصر ہے اس کا بیان (Narrative)۔ مسلمانوں کی
 دین مند میں معاشی، تہذیبی، سیاسی، مذہبی احوال کے تبدیلیاں شہر و منظر نامے میں
 نئی تعبیر، تنسیع پیش کرنے کی ایماندارانہ جرات جو عبدالحمید نے پرے اٹھانے اور
 تاریخیت کے ساتھ اس کی مناسبت سے نام لے کر رکھنے کو کہا ہے۔ اس خیال
 سے بھی تعلق کہ یہ نام ایسے فنکار کے ہاتھوں، جو ان میں کیا جس کی مضمون سے
 غیر متوازن جذباتی، انشائیاتی، درپردہ سب حد معاشی اور مصلحتی، تعلقات،
 حیرت و جہالت میں اتنے موثر انداز سے چلائے اخبار میں پڑا کہ قاری مجھے تجسس
 اور حیرت رہتا ہے۔ ہندو اس کی رید تہمتی حد تک تصدیق کرتی تھی۔ اس نام سے قارئین
 نے یہ پیغام بخدا کیا کہ جس جرات کے لیے مسلمان جو ہمہ وقت ریوے پیٹ فارم
 ہاتھ کھینچ رہا تھا اب پیٹ فارم سے تر کر پنے شہر، اپنے ملک سے ہٹتے ہوئے
 اس شریک ہے۔ تلاش معاش کی جرات و ہم جرات نہیں کہتے۔ زمین اور زمین کی
 لاس سے یہ سزا حیات ساری کی ضرورت ہے۔

مترنک "مذہبی" کا بیان "درمیں حق جاننا" سے "دو نر زمین"
 کے بعد اگلے وقت کے منظر عام پر آئے۔ معتد نہیں ہونا ہے۔ یہ دونوں نام
 یہ اس کے "دو نر زمین" کی قاری ہیں۔ یہ "دو نر زمین" سے
 "دو نر زمین" سے آتے ہیں اس کی تعبیر یہاں اس نام کے تین ہیرو

قاری کو تامل ہوگا۔ اگر ہم غور کریں تو یہ تینوں ناول نگار مزاج، طبیعت، تاریخی شعور اور تخلیقی حرارت کے لحاظ سے کم و بیش ہیں۔ ان کے ڈکشن، ان کے بیانیے، تخلیقی زبان کی بھی الگ الگ سطحیں ہیں۔ فکری شیخ اور موضوع سے متعلق تجربے، مشاہدے اور مطالعے کے Level میں بھی فرق ہے۔ زاویہ نظر بھی ایک نہیں۔ تو ایسے میں وہ کسی فن پارے کی توسیع کیسے کر سکتے ہیں۔

حسین الحق کا ناول اپنے تخلیقی اظہار کے لیے منفرد ہے۔ علاوہ انہی ناول کی کہانی منظر بہ منظر نہیں ہوتی جاتی ہے۔ فرات سٹیشن کا استعارہ ہے۔ ناول کی دلیل اور بہادر بیہوش کی شہادت اس کا کل ٹکس ہے۔ لہذا دلچسپی آخر تک قائم رہتی ہے۔ اس کے برعکس ”بیان“ میں سنووری فنانگ کی کیفیت کہانی میں تصادم و کشمکش زیادہ ہے۔ کمرہ صغیر افریہم نے ناول کو ان تین نظرات میں نہیں دیکھا ہے مگر ان تین ناولوں کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ بنگالی موضوعات کو فن پارے میں تبدیل کرنا بے حد مشکل کام ہے۔ فن کار کے اندرونی ایک کمی فن پارے کو بے روح کرنے کا امکان رکھتی ہے۔ مگر یہ تینوں ناول اس مکان کی زد میں آنے سے بچ گئے ہیں اور صغیر افریہم بھی سی نیچے پر پہنچتے ہیں۔

اس مجموعے میں عبدالحمید کی ناول نگاری پر ایک مبسوط مقالہ بھی شامل ہے۔ ”دو گز زمین“ کی غیر متوقع کامیابی کے بعد ان کے چاروں ناول منظر عام پر آئے۔ اس تجزیاتی مطالعہ میں ان ناولوں کے تیس کی سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ سب سے پہلے سوال ان چار ناولوں کے معیار سے متعلق ہے۔ آیا ناول نگاران میں ”دو گز زمین“ جیسا معیار برقرار رکھنا پیدا ہے؟ سوچ اور تکنیک میں کوئی نمایاں ترقی و تبدیلی واقع ہوئی ہے؟ ناولوں کے موضوعات کے برتاؤ میں کوئی منفرد صورتہ تاریخی بنایا ہے؟ اور صغیر افریہم کا سب سے اہم سوال یہ ہے کہ اردو ناول کے حلیہ زوہام میں ناول نگار کس مقام پر پہنچا ہے؟ ان تمام سوالات کا مفصل جواب مقالے میں موجود ہے۔ آخری پرکھ میں عین مقام و قدرتی سعی بھی معلوم ہوتی

ہے۔ آخری جملہ اس ضمن میں مقالے کی کلید ہے۔ ”سیاست فی زمانہ زندگی کرنے کے اسلوب پر براہ راست اثر انداز ہوتی ہے اور یہی گہری آگہی مہر احمد کی تخلیقی معنویت فوق نہ کرتی ہے۔“

محمد بن شعور کو ان دنوں پہنچے جب بہار ہزارے کے بعد ہندوستان کی نئی طرز حکومت کے خاتمہ کی خبروں سے گزر رہا تھا۔ مجاہدین آزادی جن کے ہاتھوں میں نئی حکومت آئی ان کے ہاں وہ سیاسی اپروچ اور ویژن نہیں تھا۔ جو اس سے ملحق ریاست کے ڈاکٹر بی بی رائے اور دیگر رفقاء کے پاس تھا اور جن کے یہاں کچھ تھا یا تو وہ قدرتی موت کے شکار ہوئے یا انھیں قتلدار کی جنگ میں شکست ہوئی۔ بہار میڈر شپ کے بہرہ ن کا شکار روز اویس سے تھا۔ مذہب، ذات، پات، جہالت، غریبی، اس پر جمہوری نچھائی کی ریہا ر پارٹی پارٹیکس نے بہار کے سابق وزارت کو بری صورت بنا دیا تھا۔ محمد بن شعور کی تھکوت سے ہی ماحول میں کھوی۔ لہذا سارا کچھ اس کے شعور کا حصہ بن گیا۔ مزید محمد سیاست کے خصوصی مقالے کے سبب ان کا سیاسی شعور خوب خوب نصیقل ہوا۔ شعور میں داخل شدہ دلچسپی تین سو سو سال پر رچا ہوا، ورسید، انبیار (زبان و بیان) کے حاصل ہوتے ہی تخلیق کے موتے صاف تھیں پر چھوٹے بڑے ہوں گے۔ افسانے پھر ناموں اور ناموں مسلسل تخلیقی سڈو مادیہ حیات بنایا۔ ناموں کو وجد آفریں، سحر انگیز فقرہ، جموں، جہاڑوں کی بہت زیادہ ضرورت نہیں۔ ضرورت ہے اس حسیت (Sensibility) کی کہ جس سے ہر تخلیق پر اسے دو مزین ہونا چاہیے۔ خوبصورت مقالے تخلیقی مباحث اور اس میں بنی ہوئی شہدائی (Wisdom) اور اس بنیاد پریت ہی مشعل مرعہ ہے۔ مہر احمد کے یہاں اس سے گزر جانے کا عمل جملہاتے مگر ایک ذرا دور آتی۔ ”خیر“ اور ”سیر“ متا۔ فی مابین وہ تونڈھنے کی خوشی ہے۔

”میں ہندی کی پستی“ کی موضوع معشرہ و تمدن کی برپا کی گئی ہے۔ مگر یہ تمدن یہاں تاریخی حیثیت کا حامل ہے، اور یہ بھی ان کے

اس ناول کا تجزیہ بڑے انہماک اور خلوص سے کیا ہے۔ ناول سے متعلق ان تمام جرحانہ تنقید کا مدلل جواب دیا ہے جو اس کی اشاعت کے بعد سامنے آئیں، بطور خاص احمد علی کی تنقید کا۔ احمد علی انگریزی کے استاد تھے۔ لہذا وہ انگریزی ادب، انگریزی فکشن کے تئیں بڑا حساس رویہ رکھتے تھے جسے ہم انگریزی میں آج کل Puntan Attitude کہتے ہیں۔ چنانچہ کسی مقامی یا علاقائی صداقت کو ناوں بند کرنے کے عمل کو مغربی نقطہ نگاہ سے دیکھا کرتے تھے۔ نئی نسل کے ناقدین اپنے پیش رو بزرگوں کا احترام تو ضرور کرتے ہیں مگر وہ اپنی فہم و فراست کے بروئے کار لائے بزرگوں سے اختلاف کرنے کا حوصلہ بھی رکھتے ہیں۔

ڈاکٹر صفیر افراسیم کا یہ مطالعہ بے حد معروضی اور استدلال و اعتماد سے متصف ہے۔ اس مضمون میں ان کی تنقیدی بصیرت اور تجزیاتی شعور Maturity اور سنجیدہ فکری کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ لائق مبالغہ اس لیے بھی ہے کہ بحرہ یاقی (Family Tree) ناول کہنے کا یہ تجربہ ہمارے ناوں کی روایت میں کم کم ہے۔ یا ہے بھی تو اے آرخاتون کے فیملی نمائندوں میں ہے۔ جن میں رشتوں کا ہجوم جزئیات اور منظر نگاری کی بہتات ہے۔ جسے ہم محض وقت گزاری اور تھکن طبع کے لیے پڑھتے ہیں۔ مگر اس کی دہائی قدروں کا تعین بنور تشنگی کیل ہے۔ جیسا کہ مضمون سے معلوم ہوا کہ عزیز احمد کا یہ ناول اپنے دور کا شاہکار تسلیم کر لیا گیا تھا، اور ناول کی یہ انصافیت تا حال برقرار ہے۔ امید ہے کہ اس ناول کو ڈاکٹر صفیر افراسیم مساحتب مستقبل میں بھی میسر آئے گا کہ اس کی زندگی طویل تر ہو سکے۔

”بندوپاک میں رشتہ ہمسائیگی“ (فکشن کے حوالے سے) میں اس نکتہ پر توجہ دی گئی ہے کہ زمین و پر اپنی تقسیم ہوتی رہتی ہے مگر آرت تقسیم نہیں ہوتا۔ گھروں میں دیواریں کھینچ جاتی ہیں مگر ہمیں روحانی کرب میں مبتلا رہتے ہیں۔ دل فوٹ تو سکتا ہے مگر بٹ نہیں سکتا۔ بندہ ستان کی تقسیم نے بھی اس کے دل کے کمرے نہایت زمینیں ہٹائیں۔ کسی جہی بغیر فیانی خطے کے ہے سرحدوں کے درمیان

ادب و ثقافت دل کی مانند دھڑکتا ہے۔ یہ زندگی بخش سیکن ہے جو کھیلوں میں قید نہیں ہوتا ہر پائیوں میں سیر کرتا ہے۔ بندوستان کی تقسیم شدہ زمینوں پر ادب و ثقافت سبز زار ہے جو آلودگیوں سے محفوظ رکھتا ہے۔ بندو پاک اور بنگلہ دیش کی ہمسائیگی پر امن دانش کی پیدا کردہ قوم مصنوعی اور زہرناک ٹکڑوں کے باوجود ان ہی سبز زاروں سے عبارت ہے۔ فکشن ادب کی ایک طاقتور صنف ہے۔ جوان تینوں خصلوں کے درمیان خیر رنگ کے جذبہ کو ہمیز کرتا ہے۔ زیر نظر مضمون میں پروفیسر سعید فراہیم نے ایسے ہی چند فکشن پاروں اور فکشن نگاروں کی شادی کی ہے جن میں احساسِ اشتیاق و زار ہے۔ متاثر کن مثال منو کا "لوہے ٹیک سنگھ" ہے۔ بقول مصنف "لوہے ٹیک سنگھ" دانش مندوں کی بنی ہوئی سرحدوں کو رد کرتا ہے۔ اس دور کے تقابلیات میں بڑے ادیبوں کے یہاں اس کا اثر پر تصور ملتا ہے۔ تقسیم اور اس کے نتیجے میں پیدا شدہ ہولناکی کی حالت کا انسانی حواہوں سے جتنا واضح اور حقیقت نگار Interpretation فکشن نگاروں نے کیا ہے شاید مورخین نہیں کر سکتے تھے۔ منو، بیدی، برٹن چندر کے بعد سب حدِ دانشورانہ Interpretation قرار دینے میں دیر کے یہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ اس کا سلسلہ "شیر شیب کے ہمراہ" تک جاری رہا۔ انتظار حسین، عہدِ مذہب، سعد محمد خاں سے خلد جاوید تک ہمارے ناول اور ناولوں میں محبت و اشتیاق اور انسانی رویہ کے تجرباتی صدقوں کوئی اخبار کا مؤثر جامہ پہنایا ہے۔ اور یہ ہمارا یہ ہے کہ فنونِ سینما کا باعث بنی ہوئی یہاں اور خارجی تصور و افشار سے پاک اور محفوظ ہے۔ اور یہی ثقافت کا حسنِ زندگی اور محدود کی پر امن ہمسائیگی کا ضامن بھی ہے اور مستقبل بھی۔ یہ سچ ہے کہ یہ شاید کسی نئے زمانے کے جذبہ کا نتیجہ ہے۔

درست بند ہے دنیا کی بانوں کے ناولوں کے تجربے پروفیسر سعید فراہیم نے بڑے اور مافیٰ انداز میں کیا ہے۔ انہوں نے نوحہ صریحہ کا یہ کتاب کیا ہے۔ اس میں ثقافت بھی ہے اور ماضیت بھی۔ جو ماضی کی تئید کی راہ سے ہٹ کر مختلف

متضاد ہے۔ پہلا حصہ وارث علوی کی طرح افسانہ نگار پر ہلہ بول قسم کا ہے جو بے حد جارحانہ طور ہے اور دوسرا حصہ کسی شریف الطبع ناقد کے نرم لہجے میں اوصاف شاماری پر مرکوز ہے۔ ایک ہی ناقد کے یہاں ایک ہی تخلیق کے لیے دو اپروچ کا ہونا قاری کو ششدر کر دیتا ہے۔ یہ دونوں حصے الگ الگ مضمون ہوتے اور مصنف بھی الگ الگ ہوتے تو کم از کم پہلا حصہ اپنی نوعیت کا منفرد مضمون ہوتا جس میں سیلو رائنڈ (فلم) اور نئو ٹائک کی تکنیک کے حوالوں سے تنقید لکھی گئی ہے۔ قبل ذرا بات یہ ضرور ہے کہ سہ کے دورخ کو ایک ہی آئینے میں دیکھنے کا تجربہ یونٹ اور دلچسپ ہے نیز نامور اور تواتر سے لکھنے والے فعال رائٹرز کو اپنی تحریروں اور Intent (عندسیہ) کی فنکارانہ پیش کش پر محتاط ہونے کے اشارے بھی دیتا ہے۔ جو اس تحریر کی افادیت کو خاطر نشان کرتا ہے۔ ممکن ہے اس طرح کا تجربہ اپنی افادیت کے پیش نظر مقبول عام ہو جائے اور مروج بھی۔ ویسے دونوں حصوں میں Thematic Connectivity (موضوعی ربط) مضمر ضرور ہے۔ جو مقالے کو مربوط اور مسلسل ہونے کا احساس دلاتا ہے اور تجربہ نگار کی ذہانت اور تنقیدی گرفت کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔

خالد حسین کو پڑھنا ایک نتیجہ خیز عمل تو ہو سکتا ہے مگر کیسے پڑھا جائے کہ کسی نتیجے پر پہنچ سکیں، یہ طریقہ صغیر افرام نے قرینے سے بتا دیا ہے۔ خالد کے افسانوں میں ہمیں یہ خبر نہیں ہوتی کہ شناخت شدہ موبو فرد کے ساتھ کیا ہوا، اس پر کیا گزری، کیا حادثہ رونما ہوا، مگر آپ کے سر میں جو ایک سے زیادہ نگاہیں روپوش ہیں، نہ جانے کیا دیکھتی ہیں۔ اسی طرح اتنے سائنسی آئے چھپ کر سناتے اور پتہ کھستے رہتے ہیں۔ آپ ان سے دیکھتے اور سنتے بھی نہیں تھکتے مگر جب اخبار کی باری آتی ہے تو نگاہیں مند جاتی ہیں اور سب مہربند۔ نتیجتاً آپ اسے آنے والی نسل (Next Genre) کی فہم و ادراک کو ٹیسٹ کرنے کے لیے ان کا چھوڑ جاتے ہیں۔

خالد حسین روداد کے پردے میں ابہام کا کھیل کھیتی ہیں۔ ان کے افسانے کی قرأت نئی نسل کے لیے ایک چیلنج اور امتحان ہے اور بطور خاص اُن کا افسانہ ”بخار پاپیہ“ مگر خوشگوار حیرت ہوئی جب باشعور ناقد صفیہ افراتیم اس مرحلے سے بخوبی اور باسانی گزر گئے۔ خالد حسین کی تنہیم اس وقت شروع ہوئی ہے جب احساس ہو کہ اس حلقہ دام وجود میں کچھ اچھی چیزیں ہوتی ہیں اور کچھ بُری بھی۔

”ایسے میں مجھے وہ ڈائم جیکل ورمسہ ہائیڈن کہانی یاد آ جاتی ہے اور میں اپنے آپ کو بدلتے محے میں دیکھنا چاہتا ہوں“

(بخار پاپیہ)

یہاں میں نے نام اور بے شناخت ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر صفیہ افراتیم اپنی وضاحتوں میں کہتے ہیں کہ۔

”ڈائم جیکل (اسٹیونسن کے ناول کا مرکزی کردار) دوہری زندگی گزارتا ہے۔ ایک چیمبرے پر دوسرا چمبو کا کر۔ اس میں ایک اچھا ہے، ایک برا ہے۔“

تجزیہ نگاری پر آخری سطر قابل غور ہے۔ سب سے پہلے وہ اچھے برے کے فلسفے تک پہنچتے ہیں اور تنہیم کا مکمل شہ وں ہو جاتا ہے۔۔۔۔۔

”جب تک انسان محنت مندر رہتا ہے زندگی کی جہاں وہڑ میں منہ دلف رہتا ہے۔ اسے ن سوارت پر غور کرنے کا موقع نہیں ملتا لیکن جب زندگی ساتھ چھوڑنے کے تو آسانی زندگی پر سننے سے راہنی آتا ہے۔“

(صفیہ افراتیم)

یعنی خالد حسین قدیم جاپانی شاعر باشو (Basho) کے ساتھ موت کے فلسفے میں شریک ہو جاتی ہیں۔۔۔

ایک مینڈھک کو دتا ہے۔۔۔
پانی کی کلکلاہٹ کی آواز

(۲)

ایک بے برگ شاخ پر
کو ا بیٹھا ہے

ایک خزاں رسیدہ شام!

دونوں بانٹلو میں حیات اور موت کا فلسفہ پوشیدہ ہے مگر شاعر کچھ نہیں کہتا، صرف منظر موجود کو تین مصرعوں میں لکھ دیتا ہے۔ نہ کوئی بیان نہ بیانیہ۔ آپ سب جانتے ہیں خزاں، موت کا استعارہ ہے اور شام ڈھتی زندگی کا۔ یہ وہ منزل ہے جب موت کا احساس شدید ہونے لگتا ہے مگر خالدہ حسین موت کو کم از کم اس افسانے میں حتمی واقعہ نہیں سمجھتیں بلکہ بطور Humanist قائم انسانی قدروں، جن سے نیک آدمی کی زندگی عبارت ہے، کے بدی میں ڈھس جانے کا عمل سمجھتی ہیں۔ ممکن ہے کہ وہ عمل تناسخ پُر جنم (Re-birth) کے فلسفے پر یقین رکھتی ہوں مگر پروفیسر صغیر افراسیم اسے کامو، کافکا کے اثرات کا نتیجہ بتاتے ہیں۔ شاید ایسا بھی ہو کہ کامو، کافکا خود گوتم بدھ کے اس فلسفے سے متاثر ہوں کہ آدمی اپنی جی ہوئی زندگی کی خط کاریوں کی پاداش میں حیات در حیات ”ہزار پایہ“ کیڑے کی شکل میں پیدا ہوتا رہے گا جب تک کہ اسے نجات (نروان) حاصل نہ ہو جائے۔ چونکہ فلسفہ وجودیت جو ہمارے جدید افسانوں کا علامتی بیانیہ بن گیا تھا، جسے کافکا، کامو وغیرہ نے فروغ کیا اور صغیر افراسیم نے اسی مغربی اصول نقد سے اس کہانی کو خوبی سے سمجھایا ہے۔ ہمیں ان سے یہ توقع بھی ہے کہ وہ مشرقی حوالوں اور پچانوں سے بھی تفہیم اور ترسیل کی کوئی صورت نکالیں اور مشکل فن پاروں کو اسی طرح خوبصورت اور معنی خیز انداز میں سرہ شانی کریں۔

’بیان اور بیانیہ کی تشریح‘۔۔۔۔۔ ”چند اہم افسانہ نگار۔ ۱۹۷۰ء کے بعد“

اور ”ہم عصر افسانوں کی تنقید“ جیسا کہ ہم نے شروع میں ہی عرض کیا تھا کہ ہمارے
 تازہ دم کا دمک اب صنف افسانہ کی صرف خصوصیتی قوجہ دے رہے ہیں، جن میں
 پروفیسر صفیہ فریم نے بڑی تیزی سے اپنی شناخت بنائی ہے۔ افسانے کے فن،
 معرکہ تیسویں، ہیئت و مواد نیز فن کی معنویت پر وہ مسلسل گفتگو کر رہے ہیں۔ اپنے
 پیش رو مہدی جعفری کی روایت کو آگے بڑھانے میں پیش پیش ہیں۔ یقیناً انہوں نے
 شعور بخش مطالعہ اور بحث سے استفادہ کیا ہے جو حسن مسکری، شمس الرحمن فاروقی،
 گوپی چند رائے، ورثہ حوی، فیضیال جعفری، نور سدید، چند ویرا مہجین کو میں اس
 گروہ ہوں اس صنف پر صبح آزمائی کے لیے نئے ناقدین کو ہمیں کر رہے تھے۔ یہ
 ایک ارتقائی تسلسل (Evolutionary Process) ہے۔ بے حد حوصلہ افزا ابھی
 کہ نامساعد حالات میں یہ تسلسل نہ صرف جاری ہے بلکہ علاقائی (Regional)
 اور قومی (National) اب کے تنازعات میں اردو کی سنجیدہ صنف کی قدر،
 قیمت متعین کرانے کی راہیں برپا ہے۔ چند حالی شاعری شاعری کے راء لکھن
 کے شہ پاروں کو اردو میں ہی شائع کرنے کا سلسلہ شروع کر چکے ہیں۔ مثلاً
 مسنورا، پینکھون وغیرہ۔ یوں تو ترجمہ شدہ اردو افسانوں کی انتہائی مختلف
 پہلوئوں نے بہت نامے ہیں، جن سے راء افسانہ غیر راء ادبی میں اپنی موجودگی
 ورنہ نہ رہا ہے۔ یہ عمر و منات اس لیے ختم قرار میں کی گئیں کہ ہمیں اندازہ ہو کہ
 راء لکھن اپنی ترقی کے کن منازل سے گزر رہا ہے۔ ہمارے ناقدین کی تعمیر
 سے اس متصورہ منزل پر پہنچانے میں کتنی کارروائیوں ہیں۔ ہم صفیہ فریم کے مشورہ
 تین مضامین جو افسانوں کے فن و فن سے متعلق مختلف تحریرات ورنہ سے
 تعلقات و پیش رو ادیبوں پر ہے ان میں تسلسل کی ایک راہ دکھاتے ہیں۔

پروفیسر صفیہ فریم نے افسانوں کے بیان (Narrative) سے متعلق
 ایک مختصر مضمون پر تقریرات ورنہ سے میں نے غور کیا ہے۔ ان کے
 روشنی میں ہے۔ جو بیان یہ معنی کا یہ افسانوں کے لیے ہے۔ ان میں یہ

بخش ہوا کرتی تھی۔ مہا بھارت میں بیان کے لیے تین راویوں (Narrator) کا استعمال ہوا ہے۔ مانوسا کا سن راجہ، جنت جیا اور اندھے دھرت راسٹر نے راوی کا کردار ادا کیا ہے۔ ڈاکٹر صفیہ افرامیم نے جو بیانیہ میں راوی کی موجودگی پر اصرار کیا ہے اس کی توثیق اس روایت سے ہوتی ہے۔ داستانوں میں بھی کوئی نہ کوئی قصہ گو ضرور موجود ہوتا ہے ہماری دُکھتھا اور لوگ گیتوں میں بھی بیانیہ کی یہی صورت ہے۔ بطور خاص شاہ مشرقی خطوں میں مشرقی رسم، ناگاپنڈ، ارونا چل پردیش وغیرہ۔ یہاں زبانی بیانیہ کا چلن اب بھی موجود ہے۔ مگر اردو فکشن میں ہم اپنی اس گراں قدر مشرقی وراثت سے مستفید نہ ہو کر اس کی تاریخ و واقعات مغرب کے ویسے سے ڈھونڈتے ہیں۔ شاید اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ فکشن پر یک چند نے فکشن میں جس حقیقت نگاری کو متعارف کرایا وہ مغربی ناول اور افسانوں سے مستعار تھی۔ ہذا فکشن کی تنقید کے سارے اصول اور آگے آتے ہیں سے کران کا اطلاق اردو فسانوی دہ پر بھی کیا گیا۔

زیر نظر مضمون میں مصنف نے جدید فسانوں کے بیانیہ پر بھی پر مغز بحث کی ہے اور جدید فسانوں میں بیانیہ کی مشرقی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وجہ یہ پیش کی ہے کہ ان فسانوں میں بیان تو موجود تھا مگر بیان کنندہ بڑی حد تک خام تھا۔ پھر ان عناصر کی تلاش پر اصرار کیا ہے جن سے بیانیہ کی مشرقی کی وضاحت ہوتی ہے۔ ساتھ ساتھ اس افسانہ نگاروں کے بیانیہ کی تکنیکی بیانیہ بتایا ہے اور بیانیہ کے سلسلے میں انصار کے تین رخنوں۔ بیان، بیانیہ، تصانیف۔ کا تفصیلی ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر صفیہ افرامیم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ مصنف کو شاید ایک خاصہ ہے ہذا راوی اس کی گنجی ہوتی کہانی خود کو کہیں ہے اور اسے فسانہ نہیں ہوا۔ داستان و زمانہ دونوں مجموعی طور پر تاریخ کے بڑے بیانیہ کا حصہ ہیں۔

راوی کے چند نمونے ہیں۔ ۱۔ ۲۔ ۳۔ ۴۔ ۵۔ ۶۔ ۷۔ ۸۔ ۹۔ ۱۰۔ ۱۱۔ ۱۲۔ ۱۳۔ ۱۴۔ ۱۵۔ ۱۶۔ ۱۷۔ ۱۸۔ ۱۹۔ ۲۰۔ ۲۱۔ ۲۲۔ ۲۳۔ ۲۴۔ ۲۵۔ ۲۶۔ ۲۷۔ ۲۸۔ ۲۹۔ ۳۰۔ ۳۱۔ ۳۲۔ ۳۳۔ ۳۴۔ ۳۵۔ ۳۶۔ ۳۷۔ ۳۸۔ ۳۹۔ ۴۰۔ ۴۱۔ ۴۲۔ ۴۳۔ ۴۴۔ ۴۵۔ ۴۶۔ ۴۷۔ ۴۸۔ ۴۹۔ ۵۰۔ ۵۱۔ ۵۲۔ ۵۳۔ ۵۴۔ ۵۵۔ ۵۶۔ ۵۷۔ ۵۸۔ ۵۹۔ ۶۰۔ ۶۱۔ ۶۲۔ ۶۳۔ ۶۴۔ ۶۵۔ ۶۶۔ ۶۷۔ ۶۸۔ ۶۹۔ ۷۰۔ ۷۱۔ ۷۲۔ ۷۳۔ ۷۴۔ ۷۵۔ ۷۶۔ ۷۷۔ ۷۸۔ ۷۹۔ ۸۰۔ ۸۱۔ ۸۲۔ ۸۳۔ ۸۴۔ ۸۵۔ ۸۶۔ ۸۷۔ ۸۸۔ ۸۹۔ ۹۰۔ ۹۱۔ ۹۲۔ ۹۳۔ ۹۴۔ ۹۵۔ ۹۶۔ ۹۷۔ ۹۸۔ ۹۹۔ ۱۰۰۔ ۱۰۱۔ ۱۰۲۔ ۱۰۳۔ ۱۰۴۔ ۱۰۵۔ ۱۰۶۔ ۱۰۷۔ ۱۰۸۔ ۱۰۹۔ ۱۱۰۔ ۱۱۱۔ ۱۱۲۔ ۱۱۳۔ ۱۱۴۔ ۱۱۵۔ ۱۱۶۔ ۱۱۷۔ ۱۱۸۔ ۱۱۹۔ ۱۲۰۔ ۱۲۱۔ ۱۲۲۔ ۱۲۳۔ ۱۲۴۔ ۱۲۵۔ ۱۲۶۔ ۱۲۷۔ ۱۲۸۔ ۱۲۹۔ ۱۳۰۔ ۱۳۱۔ ۱۳۲۔ ۱۳۳۔ ۱۳۴۔ ۱۳۵۔ ۱۳۶۔ ۱۳۷۔ ۱۳۸۔ ۱۳۹۔ ۱۴۰۔ ۱۴۱۔ ۱۴۲۔ ۱۴۳۔ ۱۴۴۔ ۱۴۵۔ ۱۴۶۔ ۱۴۷۔ ۱۴۸۔ ۱۴۹۔ ۱۵۰۔ ۱۵۱۔ ۱۵۲۔ ۱۵۳۔ ۱۵۴۔ ۱۵۵۔ ۱۵۶۔ ۱۵۷۔ ۱۵۸۔ ۱۵۹۔ ۱۶۰۔ ۱۶۱۔ ۱۶۲۔ ۱۶۳۔ ۱۶۴۔ ۱۶۵۔ ۱۶۶۔ ۱۶۷۔ ۱۶۸۔ ۱۶۹۔ ۱۷۰۔ ۱۷۱۔ ۱۷۲۔ ۱۷۳۔ ۱۷۴۔ ۱۷۵۔ ۱۷۶۔ ۱۷۷۔ ۱۷۸۔ ۱۷۹۔ ۱۸۰۔ ۱۸۱۔ ۱۸۲۔ ۱۸۳۔ ۱۸۴۔ ۱۸۵۔ ۱۸۶۔ ۱۸۷۔ ۱۸۸۔ ۱۸۹۔ ۱۹۰۔ ۱۹۱۔ ۱۹۲۔ ۱۹۳۔ ۱۹۴۔ ۱۹۵۔ ۱۹۶۔ ۱۹۷۔ ۱۹۸۔ ۱۹۹۔ ۲۰۰۔ ۲۰۱۔ ۲۰۲۔ ۲۰۳۔ ۲۰۴۔ ۲۰۵۔ ۲۰۶۔ ۲۰۷۔ ۲۰۸۔ ۲۰۹۔ ۲۱۰۔ ۲۱۱۔ ۲۱۲۔ ۲۱۳۔ ۲۱۴۔ ۲۱۵۔ ۲۱۶۔ ۲۱۷۔ ۲۱۸۔ ۲۱۹۔ ۲۲۰۔ ۲۲۱۔ ۲۲۲۔ ۲۲۳۔ ۲۲۴۔ ۲۲۵۔ ۲۲۶۔ ۲۲۷۔ ۲۲۸۔ ۲۲۹۔ ۲۳۰۔ ۲۳۱۔ ۲۳۲۔ ۲۳۳۔ ۲۳۴۔ ۲۳۵۔ ۲۳۶۔ ۲۳۷۔ ۲۳۸۔ ۲۳۹۔ ۲۴۰۔ ۲۴۱۔ ۲۴۲۔ ۲۴۳۔ ۲۴۴۔ ۲۴۵۔ ۲۴۶۔ ۲۴۷۔ ۲۴۸۔ ۲۴۹۔ ۲۵۰۔ ۲۵۱۔ ۲۵۲۔ ۲۵۳۔ ۲۵۴۔ ۲۵۵۔ ۲۵۶۔ ۲۵۷۔ ۲۵۸۔ ۲۵۹۔ ۲۶۰۔ ۲۶۱۔ ۲۶۲۔ ۲۶۳۔ ۲۶۴۔ ۲۶۵۔ ۲۶۶۔ ۲۶۷۔ ۲۶۸۔ ۲۶۹۔ ۲۷۰۔ ۲۷۱۔ ۲۷۲۔ ۲۷۳۔ ۲۷۴۔ ۲۷۵۔ ۲۷۶۔ ۲۷۷۔ ۲۷۸۔ ۲۷۹۔ ۲۸۰۔ ۲۸۱۔ ۲۸۲۔ ۲۸۳۔ ۲۸۴۔ ۲۸۵۔ ۲۸۶۔ ۲۸۷۔ ۲۸۸۔ ۲۸۹۔ ۲۹۰۔ ۲۹۱۔ ۲۹۲۔ ۲۹۳۔ ۲۹۴۔ ۲۹۵۔ ۲۹۶۔ ۲۹۷۔ ۲۹۸۔ ۲۹۹۔ ۳۰۰۔ ۳۰۱۔ ۳۰۲۔ ۳۰۳۔ ۳۰۴۔ ۳۰۵۔ ۳۰۶۔ ۳۰۷۔ ۳۰۸۔ ۳۰۹۔ ۳۱۰۔ ۳۱۱۔ ۳۱۲۔ ۳۱۳۔ ۳۱۴۔ ۳۱۵۔ ۳۱۶۔ ۳۱۷۔ ۳۱۸۔ ۳۱۹۔ ۳۲۰۔ ۳۲۱۔ ۳۲۲۔ ۳۲۳۔ ۳۲۴۔ ۳۲۵۔ ۳۲۶۔ ۳۲۷۔ ۳۲۸۔ ۳۲۹۔ ۳۳۰۔ ۳۳۱۔ ۳۳۲۔ ۳۳۳۔ ۳۳۴۔ ۳۳۵۔ ۳۳۶۔ ۳۳۷۔ ۳۳۸۔ ۳۳۹۔ ۳۴۰۔ ۳۴۱۔ ۳۴۲۔ ۳۴۳۔ ۳۴۴۔ ۳۴۵۔ ۳۴۶۔ ۳۴۷۔ ۳۴۸۔ ۳۴۹۔ ۳۵۰۔ ۳۵۱۔ ۳۵۲۔ ۳۵۳۔ ۳۵۴۔ ۳۵۵۔ ۳۵۶۔ ۳۵۷۔ ۳۵۸۔ ۳۵۹۔ ۳۶۰۔ ۳۶۱۔ ۳۶۲۔ ۳۶۳۔ ۳۶۴۔ ۳۶۵۔ ۳۶۶۔ ۳۶۷۔ ۳۶۸۔ ۳۶۹۔ ۳۷۰۔ ۳۷۱۔ ۳۷۲۔ ۳۷۳۔ ۳۷۴۔ ۳۷۵۔ ۳۷۶۔ ۳۷۷۔ ۳۷۸۔ ۳۷۹۔ ۳۸۰۔ ۳۸۱۔ ۳۸۲۔ ۳۸۳۔ ۳۸۴۔ ۳۸۵۔ ۳۸۶۔ ۳۸۷۔ ۳۸۸۔ ۳۸۹۔ ۳۹۰۔ ۳۹۱۔ ۳۹۲۔ ۳۹۳۔ ۳۹۴۔ ۳۹۵۔ ۳۹۶۔ ۳۹۷۔ ۳۹۸۔ ۳۹۹۔ ۴۰۰۔ ۴۰۱۔ ۴۰۲۔ ۴۰۳۔ ۴۰۴۔ ۴۰۵۔ ۴۰۶۔ ۴۰۷۔ ۴۰۸۔ ۴۰۹۔ ۴۱۰۔ ۴۱۱۔ ۴۱۲۔ ۴۱۳۔ ۴۱۴۔ ۴۱۵۔ ۴۱۶۔ ۴۱۷۔ ۴۱۸۔ ۴۱۹۔ ۴۲۰۔ ۴۲۱۔ ۴۲۲۔ ۴۲۳۔ ۴۲۴۔ ۴۲۵۔ ۴۲۶۔ ۴۲۷۔ ۴۲۸۔ ۴۲۹۔ ۴۳۰۔ ۴۳۱۔ ۴۳۲۔ ۴۳۳۔ ۴۳۴۔ ۴۳۵۔ ۴۳۶۔ ۴۳۷۔ ۴۳۸۔ ۴۳۹۔ ۴۴۰۔ ۴۴۱۔ ۴۴۲۔ ۴۴۳۔ ۴۴۴۔ ۴۴۵۔ ۴۴۶۔ ۴۴۷۔ ۴۴۸۔ ۴۴۹۔ ۴۵۰۔ ۴۵۱۔ ۴۵۲۔ ۴۵۳۔ ۴۵۴۔ ۴۵۵۔ ۴۵۶۔ ۴۵۷۔ ۴۵۸۔ ۴۵۹۔ ۴۶۰۔ ۴۶۱۔ ۴۶۲۔ ۴۶۳۔ ۴۶۴۔ ۴۶۵۔ ۴۶۶۔ ۴۶۷۔ ۴۶۸۔ ۴۶۹۔ ۴۷۰۔ ۴۷۱۔ ۴۷۲۔ ۴۷۳۔ ۴۷۴۔ ۴۷۵۔ ۴۷۶۔ ۴۷۷۔ ۴۷۸۔ ۴۷۹۔ ۴۸۰۔ ۴۸۱۔ ۴۸۲۔ ۴۸۳۔ ۴۸۴۔ ۴۸۵۔ ۴۸۶۔ ۴۸۷۔ ۴۸۸۔ ۴۸۹۔ ۴۹۰۔ ۴۹۱۔ ۴۹۲۔ ۴۹۳۔ ۴۹۴۔ ۴۹۵۔ ۴۹۶۔ ۴۹۷۔ ۴۹۸۔ ۴۹۹۔ ۵۰۰۔ ۵۰۱۔ ۵۰۲۔ ۵۰۳۔ ۵۰۴۔ ۵۰۵۔ ۵۰۶۔ ۵۰۷۔ ۵۰۸۔ ۵۰۹۔ ۵۱۰۔ ۵۱۱۔ ۵۱۲۔ ۵۱۳۔ ۵۱۴۔ ۵۱۵۔ ۵۱۶۔ ۵۱۷۔ ۵۱۸۔ ۵۱۹۔ ۵۲۰۔ ۵۲۱۔ ۵۲۲۔ ۵۲۳۔ ۵۲۴۔ ۵۲۵۔ ۵۲۶۔ ۵۲۷۔ ۵۲۸۔ ۵۲۹۔ ۵۳۰۔ ۵۳۱۔ ۵۳۲۔ ۵۳۳۔ ۵۳۴۔ ۵۳۵۔ ۵۳۶۔ ۵۳۷۔ ۵۳۸۔ ۵۳۹۔ ۵۴۰۔ ۵۴۱۔ ۵۴۲۔ ۵۴۳۔ ۵۴۴۔ ۵۴۵۔ ۵۴۶۔ ۵۴۷۔ ۵۴۸۔ ۵۴۹۔ ۵۵۰۔ ۵۵۱۔ ۵۵۲۔ ۵۵۳۔ ۵۵۴۔ ۵۵۵۔ ۵۵۶۔ ۵۵۷۔ ۵۵۸۔ ۵۵۹۔ ۵۶۰۔ ۵۶۱۔ ۵۶۲۔ ۵۶۳۔ ۵۶۴۔ ۵۶۵۔ ۵۶۶۔ ۵۶۷۔ ۵۶۸۔ ۵۶۹۔ ۵۷۰۔ ۵۷۱۔ ۵۷۲۔ ۵۷۳۔ ۵۷۴۔ ۵۷۵۔ ۵۷۶۔ ۵۷۷۔ ۵۷۸۔ ۵۷۹۔ ۵۸۰۔ ۵۸۱۔ ۵۸۲۔ ۵۸۳۔ ۵۸۴۔ ۵۸۵۔ ۵۸۶۔ ۵۸۷۔ ۵۸۸۔ ۵۸۹۔ ۵۹۰۔ ۵۹۱۔ ۵۹۲۔ ۵۹۳۔ ۵۹۴۔ ۵۹۵۔ ۵۹۶۔ ۵۹۷۔ ۵۹۸۔ ۵۹۹۔ ۶۰۰۔ ۶۰۱۔ ۶۰۲۔ ۶۰۳۔ ۶۰۴۔ ۶۰۵۔ ۶۰۶۔ ۶۰۷۔ ۶۰۸۔ ۶۰۹۔ ۶۱۰۔ ۶۱۱۔ ۶۱۲۔ ۶۱۳۔ ۶۱۴۔ ۶۱۵۔ ۶۱۶۔ ۶۱۷۔ ۶۱۸۔ ۶۱۹۔ ۶۲۰۔ ۶۲۱۔ ۶۲۲۔ ۶۲۳۔ ۶۲۴۔ ۶۲۵۔ ۶۲۶۔ ۶۲۷۔ ۶۲۸۔ ۶۲۹۔ ۶۳۰۔ ۶۳۱۔ ۶۳۲۔ ۶۳۳۔ ۶۳۴۔ ۶۳۵۔ ۶۳۶۔ ۶۳۷۔ ۶۳۸۔ ۶۳۹۔ ۶۴۰۔ ۶۴۱۔ ۶۴۲۔ ۶۴۳۔ ۶۴۴۔ ۶۴۵۔ ۶۴۶۔ ۶۴۷۔ ۶۴۸۔ ۶۴۹۔ ۶۵۰۔ ۶۵۱۔ ۶۵۲۔ ۶۵۳۔ ۶۵۴۔ ۶۵۵۔ ۶۵۶۔ ۶۵۷۔ ۶۵۸۔ ۶۵۹۔ ۶۶۰۔ ۶۶۱۔ ۶۶۲۔ ۶۶۳۔ ۶۶۴۔ ۶۶۵۔ ۶۶۶۔ ۶۶۷۔ ۶۶۸۔ ۶۶۹۔ ۶۷۰۔ ۶۷۱۔ ۶۷۲۔ ۶۷۳۔ ۶۷۴۔ ۶۷۵۔ ۶۷۶۔ ۶۷۷۔ ۶۷۸۔ ۶۷۹۔ ۶۸۰۔ ۶۸۱۔ ۶۸۲۔ ۶۸۳۔ ۶۸۴۔ ۶۸۵۔ ۶۸۶۔ ۶۸۷۔ ۶۸۸۔ ۶۸۹۔ ۶۹۰۔ ۶۹۱۔ ۶۹۲۔ ۶۹۳۔ ۶۹۴۔ ۶۹۵۔ ۶۹۶۔ ۶۹۷۔ ۶۹۸۔ ۶۹۹۔ ۷۰۰۔ ۷۰۱۔ ۷۰۲۔ ۷۰۳۔ ۷۰۴۔ ۷۰۵۔ ۷۰۶۔ ۷۰۷۔ ۷۰۸۔ ۷۰۹۔ ۷۱۰۔ ۷۱۱۔ ۷۱۲۔ ۷۱۳۔ ۷۱۴۔ ۷۱۵۔ ۷۱۶۔ ۷۱۷۔ ۷۱۸۔ ۷۱۹۔ ۷۲۰۔ ۷۲۱۔ ۷۲۲۔ ۷۲۳۔ ۷۲۴۔ ۷۲۵۔ ۷۲۶۔ ۷۲۷۔ ۷۲۸۔ ۷۲۹۔ ۷۳۰۔ ۷۳۱۔ ۷۳۲۔ ۷۳۳۔ ۷۳۴۔ ۷۳۵۔ ۷۳۶۔ ۷۳۷۔ ۷۳۸۔ ۷۳۹۔ ۷۴۰۔ ۷۴۱۔ ۷۴۲۔ ۷۴۳۔ ۷۴۴۔ ۷۴۵۔ ۷۴۶۔ ۷۴۷۔ ۷۴۸۔ ۷۴۹۔ ۷۵۰۔ ۷۵۱۔ ۷۵۲۔ ۷۵۳۔ ۷۵۴۔ ۷۵۵۔ ۷۵۶۔ ۷۵۷۔ ۷۵۸۔ ۷۵۹۔ ۷۶۰۔ ۷۶۱۔ ۷۶۲۔ ۷۶۳۔ ۷۶۴۔ ۷۶۵۔ ۷۶۶۔ ۷۶۷۔ ۷۶۸۔ ۷۶۹۔ ۷۷۰۔ ۷۷۱۔ ۷۷۲۔ ۷۷۳۔ ۷۷۴۔ ۷۷۵۔ ۷۷۶۔ ۷۷۷۔ ۷۷۸۔ ۷۷۹۔ ۷۸۰۔ ۷۸۱۔ ۷۸۲۔ ۷۸۳۔ ۷۸۴۔ ۷۸۵۔ ۷۸۶۔ ۷۸۷۔ ۷۸۸۔ ۷۸۹۔ ۷۹۰۔ ۷۹۱۔ ۷۹۲۔ ۷۹۳۔ ۷۹۴۔ ۷۹۵۔ ۷۹۶۔ ۷۹۷۔ ۷۹۸۔ ۷۹۹۔ ۸۰۰۔ ۸۰۱۔ ۸۰۲۔ ۸۰۳۔ ۸۰۴۔ ۸۰۵۔ ۸۰۶۔ ۸۰۷۔ ۸۰۸۔ ۸۰۹۔ ۸۱۰۔ ۸۱۱۔ ۸۱۲۔ ۸۱۳۔ ۸۱۴۔ ۸۱۵۔ ۸۱۶۔ ۸۱۷۔ ۸۱۸۔ ۸۱۹۔ ۸۲۰۔ ۸۲۱۔ ۸۲۲۔ ۸۲۳۔ ۸۲۴۔ ۸۲۵۔ ۸۲۶۔ ۸۲۷۔ ۸۲۸۔ ۸۲۹۔ ۸۳۰۔ ۸۳۱۔ ۸۳۲۔ ۸۳۳۔ ۸۳۴۔ ۸۳۵۔ ۸۳۶۔ ۸۳۷۔ ۸۳۸۔ ۸۳۹۔ ۸۴۰۔ ۸۴۱۔ ۸۴۲۔ ۸۴۳۔ ۸۴۴۔ ۸۴۵۔ ۸۴۶۔ ۸۴۷۔ ۸۴۸۔ ۸۴۹۔ ۸۵۰۔ ۸۵۱۔ ۸۵۲۔ ۸۵۳۔ ۸۵۴۔ ۸۵۵۔ ۸۵۶۔ ۸۵۷۔ ۸۵۸۔ ۸۵۹۔ ۸۶۰۔ ۸۶۱۔ ۸۶۲۔ ۸۶۳۔ ۸۶۴۔ ۸۶۵۔ ۸۶۶۔ ۸۶۷۔ ۸۶۸۔ ۸۶۹۔ ۸۷۰۔ ۸۷۱۔ ۸۷۲۔ ۸۷۳۔ ۸۷۴۔ ۸۷۵۔ ۸۷۶۔ ۸۷۷۔ ۸۷۸۔ ۸۷۹۔ ۸۸۰۔ ۸۸۱۔ ۸۸۲۔ ۸۸۳۔ ۸۸۴۔ ۸۸۵۔ ۸۸۶۔ ۸۸۷۔ ۸۸۸۔ ۸۸۹۔ ۸۹۰۔ ۸۹۱۔ ۸۹۲۔ ۸۹۳۔ ۸۹۴۔ ۸۹۵۔ ۸۹۶۔ ۸۹۷۔ ۸۹۸۔ ۸۹۹۔ ۹۰۰۔ ۹۰۱۔ ۹۰۲۔ ۹۰۳۔ ۹۰۴۔ ۹۰۵۔ ۹۰۶۔ ۹۰۷۔ ۹۰۸۔ ۹۰۹۔ ۹۱۰۔ ۹۱۱۔ ۹۱۲۔ ۹۱۳۔ ۹۱۴۔ ۹۱۵۔ ۹۱۶۔ ۹۱۷۔ ۹۱۸۔ ۹۱۹۔ ۹۲۰۔ ۹۲۱۔ ۹۲۲۔ ۹۲۳۔ ۹۲۴۔ ۹۲۵۔ ۹۲۶۔ ۹۲۷۔ ۹۲۸۔ ۹۲۹۔ ۹۳۰۔ ۹۳۱۔ ۹۳۲۔ ۹۳۳۔ ۹۳۴۔ ۹۳۵۔ ۹۳۶۔ ۹۳۷۔ ۹۳۸۔ ۹۳۹۔ ۹۴۰۔ ۹۴۱۔ ۹۴۲۔ ۹۴۳۔ ۹۴۴۔ ۹۴۵۔ ۹۴۶۔ ۹۴۷۔ ۹۴۸۔ ۹۴۹۔ ۹۵۰۔ ۹۵۱۔ ۹۵۲۔ ۹۵۳۔ ۹۵۴۔ ۹۵۵۔ ۹۵۶۔ ۹۵۷۔ ۹۵۸۔ ۹۵۹۔ ۹۶۰۔ ۹۶۱۔ ۹۶۲۔ ۹۶۳۔ ۹۶۴۔ ۹۶۵۔ ۹۶۶۔ ۹۶۷۔ ۹۶۸۔ ۹۶۹۔ ۹۷۰۔ ۹۷۱۔ ۹۷۲۔ ۹۷۳۔ ۹۷۴۔ ۹۷۵۔ ۹۷۶۔ ۹۷۷۔ ۹۷۸۔ ۹۷۹۔ ۹۸۰۔ ۹۸۱۔ ۹۸۲۔ ۹۸۳۔ ۹۸۴۔ ۹۸۵۔ ۹۸۶۔ ۹۸۷۔ ۹۸۸۔ ۹۸۹۔ ۹۹۰۔ ۹۹۱۔ ۹۹۲۔ ۹۹۳۔ ۹۹۴۔ ۹۹۵۔ ۹۹۶۔ ۹۹۷۔ ۹۹۸۔ ۹۹۹۔ ۱۰۰۰۔ ۱۰۰۱۔ ۱۰۰۲۔ ۱۰۰۳۔ ۱۰۰۴۔ ۱۰۰۵۔ ۱۰۰۶۔ ۱۰۰۷۔ ۱۰۰۸۔ ۱۰۰۹۔ ۱۰۱۰۔ ۱۰۱۱۔ ۱۰۱۲۔ ۱۰۱۳۔ ۱۰۱۴۔ ۱۰۱۵۔ ۱۰۱۶۔ ۱۰۱۷۔ ۱۰۱۸۔ ۱۰۱۹۔ ۱۰۲۰۔ ۱۰۲۱۔ ۱۰۲۲۔ ۱۰۲۳۔ ۱۰۲۴۔ ۱۰۲۵۔ ۱۰۲۶۔ ۱۰۲۷۔ ۱۰۲۸۔ ۱۰۲۹۔ ۱۰۳۰۔ ۱۰۳۱۔ ۱۰۳۲۔ ۱۰۳۳۔ ۱۰۳۴۔ ۱۰۳۵۔ ۱۰۳۶۔ ۱۰۳۷۔ ۱۰۳۸۔ ۱۰۳۹۔ ۱۰۴۰۔ ۱۰۴۱۔ ۱۰۴۲۔ ۱۰۴۳۔ ۱۰۴۴۔ ۱۰۴۵۔ ۱۰۴۶۔ ۱۰۴۷۔ ۱۰۴۸۔ ۱۰۴۹۔ ۱۰۵۰۔ ۱۰۵۱۔ ۱۰۵۲۔ ۱۰۵۳۔ ۱۰۵۴۔ ۱۰۵۵۔ ۱۰۵۶۔ ۱۰۵۷۔ ۱۰۵۸۔ ۱۰۵۹۔ ۱۰۶۰۔ ۱۰۶۱۔ ۱۰۶۲۔ ۱۰۶۳۔ ۱۰۶۴۔ ۱۰۶۵۔ ۱۰۶۶۔ ۱۰۶۷۔ ۱۰۶۸۔ ۱۰۶۹۔ ۱۰۷۰۔ ۱۰۷۱۔ ۱۰۷۲۔ ۱۰۷۳۔ ۱۰۷۴۔ ۱۰۷۵۔ ۱۰۷۶۔ ۱۰۷۷۔ ۱۰۷۸۔ ۱۰۷۹۔ ۱۰۸۰۔ ۱۰۸۱۔ ۱۰۸۲۔ ۱۰۸۳۔ ۱۰۸۴۔ ۱۰۸۵۔ ۱۰۸۶۔ ۱۰۸۷۔ ۱۰۸۸۔ ۱۰۸۹۔ ۱۰۹۰۔ ۱۰۹۱۔ ۱۰۹۲۔ ۱۰۹۳۔ ۱۰۹۴۔ ۱۰۹۵۔ ۱۰۹۶۔ ۱۰۹۷۔ ۱۰۹۸۔ ۱۰۹۹۔ ۱۱۰۰۔ ۱۱۰۱۔ ۱۱۰۲۔ ۱۱۰۳۔ ۱۱۰۴۔ ۱۱۰۵۔ ۱۱۰۶۔ ۱۱۰۷۔ ۱۱۰۸۔ ۱۱۰۹۔ ۱۱۱۰۔ ۱۱۱۱۔ ۱۱۱۲۔ ۱۱۱۳۔ ۱۱۱۴۔ ۱۱۱۵۔ ۱۱۱۶۔ ۱۱۱۷۔ ۱۱۱۸۔ ۱۱۱۹۔ ۱۱۲۰۔ ۱۱۲۱۔ ۱۱۲۲۔ ۱۱۲۳۔ ۱۱۲۴۔ ۱۱۲۵۔ ۱۱۲۶۔ ۱۱۲۷۔ ۱۱۲۸۔ ۱۱۲۹۔ ۱۱۳۰۔ ۱۱۳۱۔ ۱۱۳۲۔ ۱۱۳۳۔ ۱۱۳۴۔ ۱۱۳۵۔ ۱۱۳۶۔ ۱۱۳۷۔ ۱۱۳۸۔ ۱۱۳۹۔ ۱۱۴۰۔ ۱۱۴۱۔ ۱۱۴۲۔ ۱۱۴۳۔ ۱۱۴۴۔ ۱۱۴۵۔ ۱۱۴۶۔ ۱۱۴۷۔ ۱۱۴۸۔ ۱۱۴۹۔ ۱۱۵۰۔ ۱۱۵۱۔ ۱۱۵۲۔ ۱۱۵۳۔ ۱۱۵۴۔ ۱۱۵۵۔ ۱۱۵۶۔ ۱۱۵۷۔ ۱۱۵۸۔ ۱۱۵۹۔ ۱۱۶۰۔ ۱۱۶۱۔ ۱۱۶۲۔ ۱۱۶۳۔ ۱۱۶۴۔ ۱۱۶۵۔ ۱۱۶۶۔ ۱۱۶۷۔ ۱۱۶۸۔ ۱۱۶۹۔ ۱۱۷۰۔ ۱۱۷۱۔ ۱۱۷۲۔ ۱۱۷۳۔ ۱۱۷۴۔ ۱۱۷۵۔ ۱۱۷۶۔ ۱۱۷۷۔ ۱۱۷۸۔ ۱۱۷۹۔ ۱۱۸۰۔ ۱۱۸۱۔ ۱۱۸۲۔ ۱۱۸۳۔ ۱۱۸۴۔ ۱۱۸۵۔ ۱۱۸۶۔ ۱۱۸۷۔ ۱۱۸۸۔ ۱۱۸۹۔ ۱۱۹۰۔ ۱۱۹۱۔ ۱۱۹۲۔ ۱۱۹۳۔ ۱۱۹۴۔ ۱۱۹۵۔ ۱۱۹۶۔ ۱۱۹۷۔ ۱۱۹۸۔ ۱۱۹۹۔ ۱۲۰۰۔ ۱۲۰۱۔ ۱۲۰۲۔ ۱۲۰۳۔ ۱۲۰۴۔ ۱۲۰۵۔ ۱۲۰۶۔ ۱۲۰۷۔ ۱۲۰۸۔ ۱۲۰۹۔ ۱۲۱۰۔ ۱۲۱۱۔ ۱۲۱۲۔ ۱۲۱۳۔ ۱۲۱۴۔ ۱۲۱۵۔ ۱۲۱۶۔ ۱۲۱۷۔ ۱۲۱۸۔ ۱۲۱۹۔ ۱۲۲۰۔ ۱۲۲۱۔ ۱۲۲۲۔ ۱۲۲۳۔ ۱۲۲۴۔ ۱۲۲۵۔ ۱۲۲۶۔ ۱۲۲۷۔ ۱۲۲۸۔ ۱۲۲۹۔ ۱۲۳۰۔ ۱۲۳۱۔ ۱۲۳۲۔ ۱۲۳۳۔ ۱۲۳۴۔ ۱۲۳۵۔ ۱۲۳۶۔ ۱۲۳۷۔ ۱۲۳۸۔ ۱۲۳۹۔ ۱۲۴۰۔ ۱۲۴۱۔ ۱۲۴۲۔ ۱۲۴۳۔ ۱۲۴۴۔ ۱۲۴۵۔ ۱۲۴۶۔ ۱۲۴۷۔ ۱۲۴۸۔ ۱۲۴۹۔ ۱۲۵۰۔ ۱۲۵۱۔ ۱۲۵۲۔ ۱۲۵۳۔ ۱۲۵۴۔ ۱۲۵۵۔ ۱۲۵۶۔ ۱۲۵۷۔ ۱۲۵۸۔ ۱۲۵۹۔ ۱۲۶۰۔ ۱۲۶۱۔ ۱۲۶۲۔ ۱۲۶۳۔ ۱۲۶۴۔ ۱۲۶۵۔ ۱۲۶۶۔ ۱۲۶۷۔ ۱۲۶۸۔ ۱۲۶۹۔ ۱۲۷۰۔ ۱۲۷۱۔ ۱۲۷۲۔ ۱۲۷۳۔ ۱۲۷۴۔ ۱۲۷۵۔ ۱۲۷۶۔ ۱۲۷۷۔ ۱۲۷۸۔ ۱۲۷۹۔ ۱۲۸۰۔ ۱۲۸۱۔ ۱۲۸۲۔ ۱۲۸۳۔ ۱۲۸۴۔ ۱۲۸۵۔ ۱۲۸۶۔ ۱۲۸۷۔ ۱۲۸۸۔ ۱۲۸۹۔ ۱۲۹۰۔ ۱۲۹۱۔ ۱۲۹۲۔ ۱۲۹۳۔ ۱۲۹۴۔ ۱۲۹۵۔ ۱۲۹۶۔ ۱۲۹۷۔ ۱۲۹۸۔ ۱۲۹۹۔ ۱۳۰۰۔ ۱۳۰۱۔ ۱۳۰۲۔ ۱۳۰۳۔ ۱۳۰۴۔ ۱۳۰۵۔ ۱۳۰۶۔ ۱۳۰۷۔ ۱۳۰۸۔ ۱۳۰۹۔ ۱۳۱۰۔ ۱۳۱۱۔ ۱۳۱۲۔ ۱۳۱۳۔ ۱۳۱۴۔ ۱۳۱۵۔ ۱۳۱۶۔ ۱۳۱۷۔ ۱۳۱۸۔ ۱۳۱۹۔ ۱۳۲۰۔ ۱۳۲۱۔ ۱۳۲۲۔ ۱۳۲۳۔ ۱۳۲۴۔ ۱۳۲۵۔ ۱۳۲۶۔ ۱۳۲۷۔ ۱۳۲۸۔ ۱۳۲۹۔ ۱۳۳۰۔ ۱۳۳۱۔ ۱۳۳۲۔ ۱۳۳۳۔ ۱۳۳۴۔ ۱۳۳۵۔ ۱۳۳۶۔ ۱۳۳۷۔ ۱۳۳۸۔ ۱۳۳۹۔ ۱۳۴۰۔ ۱۳۴۱۔ ۱۳۴۲۔ ۱۳۴۳۔ ۱۳۴۴۔ ۱۳۴۵۔ ۱۳۴۶۔ ۱۳۴۷۔ ۱۳۴۸۔ ۱۳۴۹۔ ۱۳۵۰۔ ۱۳۵۱۔ ۱۳۵۲۔ ۱۳۵۳۔ ۱۳۵۴۔ ۱۳۵۵۔ ۱۳۵۶۔ ۱۳۵۷۔ ۱۳۵۸۔ ۱۳۵۹۔ ۱۳۶۰۔ ۱۳۶۱۔ ۱۳۶۲۔ ۱۳۶۳۔ ۱۳۶۴۔ ۱۳۶۵۔ ۱۳۶۶۔ ۱۳۶۷۔ ۱۳۶۸۔ ۱۳۶۹۔ ۱۳۷۰۔ ۱۳۷۱۔ ۱۳۷۲۔ ۱۳۷۳۔ ۱۳۷۴۔ ۱۳۷۵۔ ۱۳۷۶۔ ۱۳۷۷۔ ۱۳۷۸۔ ۱۳۷۹۔ ۱۳۸۰۔ ۱۳۸۱۔ ۱۳۸۲۔ ۱۳۸۳۔ ۱۳۸۴۔ ۱۳۸۵۔ ۱۳۸۶۔

سے متعلق قلم کاروں کی ایک بڑی تعداد موجود ہوتی ہے۔ کئی مکتبہ ہائے فکر اور ادبی رجحانات درپردہ اپنے اثرات کی توسیع کے لیے کشمکش میں مبتلا ہوتے ہیں۔ اپنے اپنے صحیح نظر کے مطابق تخلیق کار اپنی تخلیقات کی پیش کش کا اہتمام کرتا ہے اور یہ خواہش رکھتا ہے کہ اس کے فن پارے قارئین میں مقبول ہوں اور اصحاب نظر کی توجہ کا مرکز بنیں۔ جو علم و آگہی سے متصف اور تخلیقی قوت کے حامل ہوتے ہیں وہ اس پر اصرار نہیں کرتے کہ ان کی تخلیق کو بدلہ وجہ سند امتیاز ملے۔ وہ انتظار کرتے ہیں، ان کو اپنی تخلیقی اور فکری طاقت پر اعتماد ہوتا ہے۔ مگر مشکل وہ کھڑی کرتے ہیں جو ادب اور قلم کو شہرت کا ذریعہ سمجھتے ہیں اور اکثریت اسی قبیل کے قلم کاروں کی ہی ہوتی ہے۔ ڈاکٹر صغیر فراہیم کو انتخاب کے اس کٹھن مرحلے سے بھی گزرنا پڑا ہوگا۔ بہر حال کسی شش و پنج میں نہ رو کر اپنے صوابدید پر بھروسہ کرتے ہوئے وہ اس نازک مرحلے سے پار تر آئے ہیں۔ اور ان فسانہ نگاروں کا انتخاب کیا ہے جو سن ستر کے آس پاس نمایاں ہو کر بڑی تیزی سے منزں متبرک کو پہنچ رہے تھے اور جن کے یہاں عصر تازوں وہ ضرورت اچاگر تھی جو جدید معاشرے کے نئے ادبی دریافت کا تقاضہ کر رہی تھی۔ چنانچہ نائنٹیو کیل فسانہ نگاروں کے انتخاب میں احتیاط برتتے ہوئے اس مطالعے میں بڑی عرق ریزی درکار تھی۔ سچے سچے فسانہ نگاروں کے سیکڑوں افسانے پڑھنا پھر ان کے امتیازات کی نشانیوں پر غور و فکر کرنا ان کی فکری، نظری، فنی وحدت کے امکانات کو ڈھونڈ کر نہیں ملے۔ دموثر ظہار کے سانچے میں ڈھاننا بھی بڑا وقت حسبِ مہر تھا جسے موصوف نے دُجھنی سے طے کیا کہ ان کا منشور میں کوسادہ اسلوب نگارش میں افسانوں کی زیریں ہوں اور ان کے محرکات سے باخبر رکھنا تھا۔ یہ فریضہ وہ اپنی گزشتہ تصنیفات میں بھی ادا کر چکے ہیں۔ بہت مختصراً فسانہ نگاروں کی فہرست میں سے ان کا مرقعہ ہے جو متذکرہ فسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ کھڑے تھے اور ان کی پیش کش بھی قلم کر چکے تھے۔ مگر چند کے اس متن کا کیوں بہت بڑا تھا اور اس کے یہ ایک ہی ضخیم کتاب کی ضرورت تھی

مگر یہ دریا کو گزے میں سمیٹ کر بیک نظر (At a glance) مطالعے کی دعوت نہ دیتا ہے۔

”ہم عصر افسانے کی تنقید“ ۱۹۷۰ء کے افسانوں اور افسانہ نگاروں کے مجملہ مگر معمولاتی جائزے کے ساتھ ہی پروفیسر موصوف نے افسانوں کی تنقید پر بھی ایک نگاہ ڈالی ہے۔ اس سے متعلق ان کا مجموعی تاثر یہ ہے کہ اب فکشن کی تنقید جم کر ہو رہی ہے۔ بلاشبہ تنقید کا رخ فکشن کی طرف مسلسل ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر قمر رئیس، ذر جہد و مہدی جعفر (جن کو ذہن جدید کے سروے نے بیسویں صدی کا اہم فکشن ناقد قرار دیا ہے۔ خدا کرے یہ سروے ہمارے ملک کے ایشیائی اور رائے شماری جیسا نہ ہو) کے علاوہ اب قوس منظر نامے میں نئی قابل توجہ ادا اہل ہو چکی ہے، جن میں سے کئی اس مضمون میں بھی متعارف ہونے ہیں۔ ڈاکٹر صفیر، ذہیم کے اس مقالے کی نوعیت معمولاتی ہے جس میں انہوں نے سید محمد اشرف، طارق چیمٹاری اور چند دیگر افسانہ نگاروں پر تحریر کردہ مضامین کے قلمبازوں کی مدد سے نئی پاروں میں فنی چابکدستی اور معنیاتی تہوں کو شناخت کرنے کی مستحسن کوشش کی ہے۔

جیسا کہ گذشتہ سطور میں غرض کیا جا چکا ہے کہ اردو میں افسانوں کے تنقیدی معیارات تسلی بخش نہیں تھے اور بڑے فکشن نگار اس کے تئیں زیادہ جا بجا روک بھی نہیں تھے۔ اگر کسی شبیدہ ناقد نے ان پر ہتھ پڑھا بھی تو ان کی طرف سے غیر متوازن نرم جوش کا بھی کوئی منہ نہ نہ ہوتا تھا۔ جتنا ایک مہذب فنان کی صورت میں شہر یہ نہروں کو دیکھتا رہتا ہے، دراصل فکشن قوس کی بھی زحمت نہ کرتا۔ متصائبان نابینان کا اپنی تشخص تنقید کا متاع نہ تھا، مگر آج کا فکشن نگار ان سے تمیز کے تمامت کا رتین سبب۔ سید ملک تنقید کی جیسے فکشن نگاروں کی راہروں پر پیش ہو کر محبت عمل کی جیسا کہی نہ رہا، ہمارا فکشن تنقید کی نگہ میں آتا ہے، خدائی و رفیع خدائی تدبیر اپنی منظر نامے و بیانی صورت متاثر ہو رہی ہے اور یہ خدائی منظر نامے

لیے بہت بڑا خطرہ ہے۔ ڈر ہے کہ تخلیق کار سر بسجود نہ ہو جائے۔ پروفیسر صغیر افرام اپنی تنقیدی صلاحیتوں کے تشکیلی دور کے آخری مرحلے سے گزر چکے ہیں۔ مشق، محنت اور لگن، فن سے وہ فرہاد سا خلوص، ان کے بہترین سرمائے ہیں۔ اس پر مستزاد زبان و بیان پر قدرت، تجزیاتی استعداد کے ساتھ ان کے یہاں تلاش و جستجو کی چہست بھی ہے۔ یہ خوبیاں ان کو میدانِ تنقید میں دورِ تلک لے جائیں گی۔ میری ان سے یہی توقع بھی ہے۔

انیس رفیع

AH-141 Sector II

Salt Lake

Kolkata-700 091

Mobile 09432646374

”انگارے“

سجاد ظہیر اور ان کے افسانے

مغرب کے فنی اور فکری نظریوں سے متاثر، بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کی ہمد میں ہندوستان کی اردو بولنے والی نئی نسل کا ذاتی اور جذباتی اہال ”انگارے“ کی شکل میں سامنے آیا۔ یہ مجموعہ نومبر ۱۹۳۲ء میں نئی دہلی پریس کمپنی سے شائع ہوا۔ اس میں پانچ افسانے سجاد ظہیر کے (فینڈ نہیں آتی، جنت کی بشارت، گرمیوں کی ایک رات، درہا کی انچر یہ ہنگامہ)، دو افسانے احمد علی کے (بارش نہیں آتے، مہاووؤں کی ایک رات)، ایک افسانہ محمود ظفر کا (جوان مراد)، ایک افسانہ ڈاکٹر رشید جہاں کا (دلی کی سیر) اور ان ہی کا ایک مختصر ڈرامہ (پردے کے پیچھے) بھی شامل تھا۔ ان تمام افسانوں میں روایت سے نکلنے کی قدر مشترک تھی۔ مذکورہ مصنفین نے موثرے کی خدائی صورت حال کا پراثر فائنل کیا۔ ان قدر کے کھوکھلے پن کی نشاندہی کی جس پر اس موثرے کی مہارت قائم تھی اور اس کے ساتھ ہی افسانہ نگاری کی روایت سے نکلنے والے نئے بیانیہ کے نئے تجربات تھے۔ ان مشترک خصوصیات سے علاوہ ہر افسانہ نگار کی اپنی انفرادی خصوصیات تھیں جن مجموعے میں بہت خوبی سے نمایاں ہوئی ہیں۔

اس کے افسانہ نگاروں سے قریب قریب سجاد ظہیر کے افسانوں کا چاروں ہی ان مشاہدے کی روشنی سے تعلق ہے۔

سج و ظہیر کے پہلے افسانے ”نیند نہیں آتی“ کا آغاز رات کی خاموش تارکی کے ایک منظر سے ہوتا ہے۔ زمین میں گھر گھر، ٹخ، ٹخ، چٹ چٹ کی آواز دستک دیتی ہے۔ بند درجے کچھ کھلنے شروع ہوتے ہیں۔ پہلی تصویر میں اکبر بھائی اور ان کا دوست ابھرتے ہیں۔ تو، تو، میں، میں، کی تکرر۔ ”خدا سب کچھ کرے، غریب نہ کرے“ کا احساس، ٹپ، ٹپ، ٹپ کھٹ۔ دوسری تصویر لکھنؤ کی ہے۔ موسلا دھار بارش پھر امین الدولہ پارک۔ مہاتما گاندھی کے آنے کا انتظار۔ بادشاہ علی کے جوتے کی چوری، مہر کا جھڑا۔ موبل اور معجل کی بحث۔ ماں کی باتیں۔ ان کی کھانسی، سینے کی گھر گھراہٹ جیسے کسی پرانے کھنڈر میں لو چنے کی آواز۔ خون تھوکتی ہوئی ماں جو بس پنک پر لیٹی رہی۔ ایک مہینہ، دو مہینہ، تین مہینہ۔ ایک سال، دو سال، سو سال، ہزار سال۔ برق رفتاری سے بدلتے ہوئے منظر سے قاری حیران رہ جاتا ہے۔ وہ ابھی شاعر کی منہسی ورنجک دستی کا احساس بھی نہ کر سکا تھا کہ بیوی کی حیثیت دہندی جیسی ہو جاتی ہے۔ خون کا سمندر ٹھانٹیں مارتا ہے۔ چار برس کے بچے کو سزا کس جرم کی مل رہی ہے۔ خیال اس طرف منتقل ہوا ابی تھا کہ قیامت کا سماں، جہنم کا دہلا دینے والا منظر اور پھر نین

نین افسانہ ختم۔

قاری پہلی نظر میں ہی اندازہ لگا بیٹا ہے کہ یہ افسانہ روایتی انداز سے لگ بہت تر خلاق کیا گیا ہے۔ اس میں نہ تو پلاٹ کی ترتیب ہے اور نہ ہی کردار کی کوئی خاص ہیئت بہت مختلف واقعات کو جوڑنے کی شکل میں منسلق، قاری اس پر منتقل کر دیا گیا ہے۔ نہ صرف واقعات یا منظر کا آپس میں کوئی رشتہ نہیں ہے۔ بنیاد قاری کو نگر مدد میں کو ترتیب دیتے ہوئے تسلسل میں۔ اور خود نتیجہ خذ کرنا پڑتا ہے۔ مختلف نوع واقعات سے گزرتے ہوئے خلاق کردار اور پھر ان ہیروؤں کو کسی ایک جہان میں ضم کرنا، شبہ رہا۔ افسانے میں ایک نیا فن، تخلیقی تجربہ تھا۔

”بلاست کی بشارت“ میں سب انیسویں صدی کے مورخ، تہذیب و تمدن کے افسانے

آغاز اس طرح کرتے ہیں:

”یہ اس زوال کی حالت میں بھی علوم اسلامیہ کا مرکز ہے
مگر بد قسمتی سے دو فریق جن کے مدارس لکھنؤ میں ہیں، ایک
دوسرے کو جہنمی سمجھتے ہیں۔“

کیوں سمجھتے ہیں؟ اس غیر ضروری تنازعہ کی جانب توجہ دیے بغیر وہ اُن طلباء اور
اساتذہ کی نشاندہی کرتے ہیں جن کے چہروں سے تقدس اور زبردست پکتا ہے اور جن
کے بارے میں افسانہ نگار کہتا ہے کہ ”ان کے ایک ایک بال کو خوریں اپنی آنکھوں
سے میس لگی۔“ ایسا ہی ایک سردار مولوی محمد داؤد کا ہے جو برسوں سے ایک مدرسے
میں درس دیتے ہیں اور اپنی ذہانت کے لیے مشہور ہیں۔ تجاہل عارفانہ سے کام
لیتے ہوئے افسانہ نگار نے اس سردار کو شعوری طور پر طنز کا ہدف بنایا ہے۔ آٹھ
بچوں کے باپ ہونے کے باوجود وہ بیوی کے ورعانے میں نہیں آتے ہیں کیونکہ
ایک موقع پر انھیں ”خوالی آرزو، آدم کا پہلا گناہ، زینچا کا عشق، یوسف کی چاک
دامانی“ یاد آ جاتی ہے۔

”میرے بندے ہم تجھ سے خوش ہیں! تو ہماری
اطاعت میں تمام زندگی اس قدر مجبور ہا کہ ابھی تو نے اپنی عقل
اور اپنے خیال کو جنبش تک نہ دی جو دونوں شیطان کی قبتیں اور
کنہ و احادی جڑ ہیں۔ انسانی سمجھ، ایمان و عقائد کی دشمن ہے۔
تو اس راز کو خوب سمجھا اور تو نے ابھی نور ایمان و عقل کے زئب
سے تاریک نہ ہونے دیا، تیرا نفع مباحث ابدی ہے جس میں
تیری خوش پوش پوری کی جائے گی۔“

مصنف کی خوبی یہ ہے کہ اس نے اندھی عقیدت مندی، توہم پرستی،
جدید صوم و فتنان سے بیکاری وغیرہ پر برا راست نسب کاٹنے کے بجائے راز
سے لکھی ہوئی زبان سے یہ ایک غلط فہم و بشارت کا بیان کر دیا۔

یہاں عام قری، مولوی محمد داؤد جیسے مذہبی شخص پر طنز سے جزبہ ہو سکتا ہے لیکن غور سے پڑھنے والا اس زیریں پیغام کو پڑھ لیتا ہے کہ مولوی محمد داؤد جیسے لوگوں کے لیے جنت محض حوروں کا دل خوش کرنے والا ایک تصور ہے۔ طنز کا ایک دوسرا پہلو اس کشمکش میں مضمر ہے جو غینہ اور بیداری، آدمی کے حقوق اور اللہ کی عبادت کے مابین جاری ہے۔ غینہ اور بیوی سے روگردانی کر کے مولوی صاحب اپنی روحانی اور اخلاقی فتح پر خوش ہیں لیکن فطرت کو اس آسانی سے نہیں دبا جا سکتا۔ فسانے میں حقیقی زندگی اور موبہوم روحانیت کے ٹکراؤ کی کئی جہتیں ہیں۔ مصنف کے عقائد سے متعلق طنزیہ رویے سے افسانے کو نقصان ہی ہوا ہے۔ اس امر پر بغیر طنز کے بھی پلاٹ میں انسانی فطرت کے بعض گوشوں کو پیش کرنے کی گنجائش تھی کیونکہ کشن میں براہ راست کے بجائے با واسطہ بات زیادہ تخلیقی تصور رکھتی ہے۔

افسانہ "گرمیوں کی ایک رات" میں نہ صرف پلاٹ ہے بلکہ رسطوں کے مابین کے پلاٹ کی طرح وحدت عمل اور وحدت قوت دونوں کا پابند پلاٹ ہے۔ حتیٰ کہ وحدت مقام تک کا بڑی حد تک التزام بھی کیا گیا ہے۔ کہانی کا سرانم ایک یا رک سے ایک سینما تک مرکزی کردار کی چھل قدمی پر محیط ہے جو پچھلے واقعات پیش کرتے ہیں، اسی سیر کے دوران رونما ہوتے ہیں اور کہانی کا انجمن بھی فیصلہ کن نوعیت کا ہے یعنی کہ مرکزی کردار اپنے میر دوست کے ساتھ چلا جاتا ہے اور وہ منہمک چپ کی منہمک رہ جاتا ہے، جس کی مدد مرکزی کردار کر سکتا تھا۔ تین طبقوں کی کہانی میں فوٹس ٹوٹتے جلتے ہیں جو نچے جلتے سے اپنے آپ کو مشابہت (Identify) نہیں کرتا اور اپنی طبقہ کی باتیں اور باتوں کو اپنے لیے فخر تصور کرتا ہے۔ فسانے کے ہیروں پر جو منظر چھتا ہے وہ بین آباد پارک تا بے جہاں فٹنگ برسات کی مشابہت کی نماز پر چھل قدمی کی خوش سے آگے ہوتے ہیں۔ ذہن میں ایک رویہ ہے جو بطور رشوت مد

ہے۔ ذہن میں طرح طرح کے خیالات آتے ہیں کہ اچانک اُن کے دفتر کا چیرااقی جمن ایک سوالی بن کر سامنے آن کھڑا ہوتا ہے ”منشی جی اگر آپ اس وقت مجھے ایک روپیہ قرض دے سکتے ہوں تو میں ہمیشہ “جملہ پورا ہونے سے پہلے ہی منشی جی اُنھ کھڑے ہوئے۔ انکار اور اصرار کے جواز کے ساتھ دونوں چلتے ہوئے قیصر باغ کے سینما ہال تک پہنچ جاتے ہیں۔ اتنے میں فلم ختم ہوتی ہے ورنہ دوسرے نکلنے والوں میں اُن کے کانٹ کا ایک پرانا ساتھی مل جاتا ہے جس کے ہمراہ دو بچے سنبھلے چل دیتے ہیں:

”پُرانا دوست، موٹر کی سواری، گانا ناچ، بخت نکاو،
 دوں گوش، منشی جی پک کر موٹر میں سوار ہوئیے۔ جمن کی
 طرف ن کا خیال بھی نہ آیا۔ جب موٹر چلنے لگی تو انہوں نے
 دیکھا کہ وہ وہاں اسی طرح چپ کھڑا ہے۔“

یہ اختتامی جملے اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ہر شخص کو مختلف اوقات میں
 نہیں ملے ہیں یہ فیصلہ کرنا پڑتا ہے کہ وہ اپنے خیمہ کی بات مانے یا نہ مانے۔ جس بہ
 جس ایک زبردست قوت ہے جس کا خیمہ پر حاوی ہو جائے جسے ہی فسون سے بولیں
 ہر مسئلہ حیرت نہیں ہے۔

”ڈالاری“ ایک سستا پرانی وضع کا افسانہ ہے جس میں پڑت، وقت کے
 تسلسل کا تاج ہے۔ بنیاد یہ ایک سیدھی سادی ب سہار لونڈی کی کہانی ہے جو
 شیخ خانم علی کے گھر میں پرورش پاتی ہے اور ان کے بڑے بیٹے خانم علی کے
 زمانے کے پرانا سب پتہ اس پر شمار رہا کرتی ہے لیکن جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ
 خانم علی، اپنی آنے والی ہے تو وہ اس سے غائب ہو جاتی ہے۔ ہائی انوں کے بعد
 خانم علی کے شعیفہ دوزم کے گھر پر واپس آتی ہے۔ جی اس یہ سن سکتے ہیں
 نے وہ رشتہ رتی نے لیکن جب خانم علی اس سے بتا ہے کہ اس کی خدیجہ
 سے اس پر خیمہ و دینی تپوڑا ہے وہ ہائی اس پر اپنی ہے۔ اس کی قوت

برداشت ختم ہو جاتی ہے:

”اس آواز کے سننے کی تاب نہ لاسکی۔ اُس کی آنکھوں کے سامنے وہ سماں پھر گیا جب وہ اور کاظم راتوں کی تنہائی میں یکجہ ہوتے تھے۔ جب اس کے کان پیار کے لفظ سننے کے عادی تھے۔ کاظم کی شادی اس کے سینے میں نشتر کی طرح چبھتی تھی۔ اسی خلش، اسی بیدلی نے اُسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا، اور اب یہ حالت ہے کہ وہ بھی یوں باتیں کرنے لگے! اس روحانی کوفت نے دلاری کو اُس وقت نسوانی حمیت کا مجسمہ بنا دیا۔ وہ اٹھ کھڑی ہوئی اور اُس نے سارے گروہ پر ایک ایسی نظر ڈالی کہ ایک ایک کر کے سب نے ہنا شروع کیا۔ مگر یہ یک مجروح، پُر شکتہ چریا کی پرواز کی آخری کوشش تھی۔ اُس دن رات کو وہ پھر غائب ہو گئی۔“

کاظم کے ترس کھانے سے دیر کی انا کو کسی ٹھیس پہنچتی ہے کہ وہ قابلِ رحم زندگی سے طوائف بن کر زندہ رہنا بہت سمجھتی ہے۔ افسانوی ادب کی تاریخ پر غور کیا جائے تو یہی وہ زمانہ ہے جب فرآمد کے نقطہ نظر کے تحت اردو میں نسوانی افسانے لکھنے کا رواج عام ہوا۔ اس ^{مطرح} نظر کو فروغ دینے کی جہل بھی سجاد ظہیر نے کی۔ انیسویں نے جس طرح ویرانی کے معصوم جذبات، غیرت و حریمیت کو اجاگر کیا ہے اور نسوانی نقطہ نظر سے اس کے سرزمین کا تجزیہ کیا ہے وہ اردو افسانہ کی تاریخ میں اس قسم کے معصوم نسوانی کرداروں کے نسوانی منہ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

پھر یہ ہنگامہ ”تعارفِ مذہب“ مقتل و مریحان کی تعریف سے ہوتا ہے اس میں یہ بیان یا حقائق ہے کہ مذہب، مقتل و مریحان ایک اندرونی

کینیت ہے۔ اس منستی بحث کا مقصد کیا ہے؟ یہ سوچنے سے پہلے ہی گومتی کے کنارے بنے ایک چھوٹے سے مندر، گھاٹ، بخیہ، منہ، ڈبیسوں وغیرہ کا نظارہ اور پھر ان کے مسکار ہو جانے، کٹند رات میں تبدیلیں ہو جانے کا اشارہ ملتا ہے۔ قوری بھی اس فضا سے ماؤں بھی نہیں ہونے پاتا کہ ایک نیا واقعہ، مخلوق کے جوان رُکے کو سانپ سے ڈسنے کا بیان ہوتا ہے۔ رقت کے س ماؤں سے افسانہ چاہے عشق کی سرمنی وادیوں میں کھو جاتا ہے۔ حامد اپنی رشتہ کی بہن سہتا نہ پر عاشق ہو جاتا ہے مگر سہتا نہ کی وادہ کو حامد کی ماں کی صورت سے نفرت تھی اس سے شادی کے پیچھا موروں کر دیا جاتا ہے، یہ جانتے ہوئے کہ رُک کا حامد لی ہے۔ برسر روزگار ہے، سعادت مند ہے۔ آخر کار عشق صادق رنگ لیتا ہے۔ روٹھے ہوئے من جاتے ہیں اور حامد میاں کی سہتا نہ بیگم سے شادی ہو جاتی ہے۔ بارہ صفحات پر مشتمل یہ فسانہ جو خود بخود سے شروع ہوتا ہے۔ نہیں پرست نہیں ہو جاتا بلکہ چپکے واقعات کا مکس ایک بار پھر ہوتا ہے۔ ٹنسونوں و ماؤں فضا و بیان کا حامد کی ذہنی چھوٹے چھوٹے واقعات، ہم محو بدلتے ہوئے منظر اور بڑے جسموں کو جوڑنے کی ویش کراتا ہے کہ شاید بولی منستی رہے ہی کے اور جھلی ہوئی ڈار کا سر اس کے ہاتھ تھا ہے۔

افسانے کا عنوان قابل توجہ ہے جو غالب کی مشہور غزل "اس ناداں تجھے دیا کیا ہے" کے قصہ بند شعر (پتہ یہ ہنسا مرے خدا کیا ہے؟) سے لیا گیا ہے۔ یہ ہنسا مشعل ہے۔ سچا دشمنی نے یہ عنوان مکمل نہیں کیا، وہ جس قلم کار کی زبان سے پیش نظر غالب کے شعر کی نہیں گئی، مگر یہیت تھی۔ کہ اس غزل میں شامی و رنر فنت کے چیر یہ ہیں جو عورت سے کہے گئے ہیں ان میں خدا کی قدرت کے مقابل قدرت، ان کی وراثت کی خود ان کی وراثت قوت کے سوا کچھ نہیں رہتا۔ ان کی خود بخود کی کے باعث مکمل کا جزو رہتا ہے۔ عنوان کے انتخاب کا افسانہ پر پتہ نہ ہوتا ہے کہ یہ کیا ہے۔ اس سے یہ کہہ سکتا ہے

ظہیر کے افسانے میں زندگی پر فلسفیانہ غور و فکر کا کوئی پہلو نکلتا ہے یا نہیں اور اگر اس قسم کا کوئی عنصر ہے تو وہ غالب کے اشعار کے تناظر سے مماثل ہے یا مختلف۔ سچ ظہیر نے مثلاً خواجہ میر درد کے اس مشہور شعر سے اپنے افسانے کا عنوان لیا ہوتا۔

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے

ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چے

تو افسانے سے ہماری توقعات دوسری طرح کی ہوتیں۔ پھر یہ ہنگامہ 'میں درد' تلامذہ کی رو فکر کا ایک محور یقیناً قائم کرتی ہے جو زندگی کی سنگدلی اور سفاکی اور اس کے مت بل اجل زدہ آدمی کی بے بسی اور شکست سے بے رانسانی سماج میں نا انصافی اور انسانوں کے باہمی سوک میں خود غرضی اور بے رحمی کے شدید احساس سے عبارت ہے۔ سب سے بڑھ کر زندگی کے تجارب کا بے سرو پا درتقریباً نا قابل فہم ہونا منطق کی شکست اور آدمی کی مادی کونا مزید بنا دیتا ہے۔ غالب کے مذکورہ شعر میں حیرت افسانہ کا سرچشمہ ہے اور سچ ظہیر کے افسانہ میں حیرت ایک کبھی نہ ختم ہونے والے دکھ کی طرف لے جاتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانہ کا مجموعی تاثر "ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چے" سے زیادہ قریب ہے۔ افسانہ میں درد پر وہ جو سوال اٹھاتا ہے وہ قبل کی نظم "میں خد کے حضور میں" کے اس منہ پر کی یاد دلاتا ہے۔

"تو کوئی دنیا کا خدا ہے؟"

پروفیسر جمیل جہی نے حسن مسکری کے افسانہ "حرام جادو" پر "چپے

کی بیوی" کے حوالہ سے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے۔

"شعور کی رو، وہ دنیا کی تنہا سے جسے مسکری نے نہ صرف

متعارف کر یا بلکہ نہایت خوبی سے دنیا کی راز فکشن کے لیے

(تسلیم و تہذیب، ص ۵۳)

رہے ہیں۔"

’صد‘ کا تلازمہ قائم ہوتا ہے۔

”انگارے“ میں شامل ایک اور مصنف احمد علی نے اپنے افسانے ’بادل نہیں آتے‘ میں شعور کی رو کا استعمال کیا ہے۔ انھوں نے بھی وہی تکنیک اختیار کی جو سچا ڈھبیر نے کی یعنی ایک طرح سے دونوں پر پوسٹیز کے مخصوص طریقہ کار کا اثر بہت واضح ہے ہذا جمیل جاہی کا یہ کہنا درست نہیں کہ اردو فکشن کو شعور کی رو سے عسکری نے متعارف کرایا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ حسن عسکری نے شعور کی پیش کش میں دوسری اور بھی تدابیر کا استعمال کیا جو جو اس کے پوسٹیز میں موجود ہیں چنانچہ ’حرامجودی‘ یا ’چائے کی پیالی‘ ایسے افسانے ہیں جن میں شعور کی رو کی تکنیک زیادہ ابھر کر اور نکھ کر سامنے آتی ہے۔ حسن عسکری نے داخلی خودکلامی کے علاوہ منقول خودکلامی سے کام لیا ہے اور راوی کا جستہ جستہ بہت مختصہ سہی لیکن تبصرہ موجود ہے۔ جبکہ سچا ڈھبیر کے افسانے ’نہیند نہیں آتی‘ میں صرف داخلی خودکلامی کا استعمال ہوا ہے۔ یہی صورت احمد علی کے افسانے ’بادل نہیں آتے‘ کی بھی ہے۔ اس میں بھی پورے کا پورا افسانہ کردار کے ذہن میں واقع ہوتا ہے۔ یہ افسانہ بھی صرف داخلی خودکلامی پر منحصر ہے۔ ”نہیند نہیں آتی“ میں خارجی وقت غائب ہے اور صرف داخلی وقت موجود ہے۔ ’حرامجودی‘ میں داخلی وقت حاوی ضرور ہے لیکن اس میں خارجی وقت بھی موجود ہے۔ سچا ڈھبیر کے دوسرے افسانے ’پھر یہ ہنگامہ‘ میں راوی بیان کا سہارا دیتا ہے۔ اس میں داخلی خودکلامی بھی موجود ہے۔ ’نہیند نہیں آتی‘ میں جذباتیت بہت نمایاں ہے جبکہ ’پھر یہ ہنگامہ‘ میں ایک مخصوص فنی فنم و غلبہ کا حس بہت واضح ہے۔

اس صریح تمکید سے کہ ’انگارے‘ اپنی نوعیت کا پسو تجر بہت دور تھا، خیر، سچا ڈھبیر افسانہ نگار، جنہوں نے ’شعور کی رو‘ کی تکنیک کو اردو میں سب سے پہلے استعمال کیا اور اسے رائج کیا۔ چنانچہ یہ پہلی کوشش تھی اس لیے مذکورہ افسانوں میں یہ تکنیک اپنی تمام نزاکتوں اور باریکیوں کے ساتھ نہیں ملتی۔ سچا

ظہیم نے اس طرز میں کہنے کے لیے جو اس کی طرح شدید ریاضت بھی نہیں کی
 اور نہ ہی اس کی طرح معجزہ کائن کی نمود کے لیے اپنی زندگی کے دس سال صرف
 کیے تھے۔ پھر بھی فکری اور فنی دونوں نقطہ نظر سے سجاد ظہیم کے افسانے تاریخی
 اہمیت کے حامل ہیں کیونکہ ان افسانوں کی اشاعت کے بعد حقیقت اور حقیقی،
 صلاح و رومان میں کرے باک حقیقت نگاری کی بھید دیتے ہیں ورنہ اس سے
 قبل ردو افسانہ عموماً سیدھے سادے بیانیہ انداز میں ہوتا تھا جس میں زندگی کے
 پیچیدہ مسائل اور نفسیاتی کشمکش کا اظہار نمایاں نہیں تھا۔ ان افسانوں میں زندگی
 کے چھوٹے چھوٹے پہلوؤں سے جان بوجھ کر چشم پوشی کی جاتی تھی یا کسی نے بہت
 جسارت کی تو شرمناکائی میں ان کی نشاندہی کر دی۔ سجاد ظہیم نے ہمہ احتیاطی
 تدبیر کو اختیار کیا ہے۔ حقائق رکھتے ہوئے زندگی کے تاریک گوشوں پر روشنی ڈالی۔
 بچہ سہائی پابندیوں پر تیار و شرمناک چلاتے ہوئے خود کی جسارت کا بھی ثبوت دیا۔
 افسانہ کے موضوع انداز کو، جس میں پائے ہوئے زندگی کو حقیقی اہمیت حاصل
 تھی، نظر انداز کرتے ہوئے افسانہ کی مغربی تکنیک کی رو پائی۔ ان کی نظر میں
 پائے ہوئے اس کی ترتیب و افویت حاصل نہ ہو کر، مردار جلد مردار سے بھی زیادہ
 صورت حال و مرکزیت حاصل تھی۔ انہوں نے ہر زبان محترمہ کو جمع کیا جس
 میں ممکن معنی خیز اشاروں سے کام لیا و درمیانی کڑیوں کو مٹانے کا سہرا قاری
 کے سپرد کیا۔ اس تبدیلی کی وجہ سے وہ افسانے میں باقلم کے مضمومات پر
 جب ہی سے انبہار کے لیے دروازے کھل گئے اور نئی زندگی کے ساتھ
 ساتھ باطنی زندگی پر بھی خاص خوب توجہ دی جانے لگی۔ اس سے نگارگری کا فن
 اعتبار سے سجاد ظہیم کے افسانے بہت آگے نہیں ہیں۔ شاید اس لیے تھی۔ یہ کمال
 ان کے نگار کے لیے تخلیق نہیں کیا ہے بلکہ وہی سبب اس کی ترقی کے
 خصوصاً مسکونہ حالت کے میں انہیں پوشش کے واسطے دیا گیا ہے۔ ان کے لیے
 نقل یہ ہے تھے۔ ان میں نہ تو کتابت میں نہ شایانہ مذہب کے عابد و متوق

کی پامالی کے خلاف بیزاری اور احتجاج ضرور ہے۔ اس کا اعتراف سچا وظہیر نے خود اپنی کتاب 'روشنی' کے صفحہ نمبر ۱۹ پر کیا ہے:

”..... اس کی بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کم اور سہاجی رجعت پرستی اور دقیقاً نویت کے خلاف غصہ اور پہچان زیادہ تھی۔ بعض جگہوں پر جنسی معاملات کے ذکر میں لارنس اور جوائس کا اثر بھی نمایاں تھا۔ رجعت پرستوں نے ان کی انھیں خامیوں کو پکڑ کر انکارے اور اس کے مصنفین کے خلاف سخت پروپیگنڈہ کیا۔“

لیکن کیا یہ اہم بات نہیں ہے کہ سچا وظہیر نے مستقبل کے لیے اردو افسانے کی سمت و رفتار کا تعین کر دیا، اور شعور کی زوکی تکنیق کو استعمال کر کے اردو فکشن کو کولار، دھلی خود کلامی، منقول خود کلامی اور آزاد تلزمہ خیال جیسی فنی تدابیر سے متعارف کرایا۔

”کفن“ کی نئی قرأت

پریم چند کا فسانوی دہ میں ایک منفرد مقام ہے۔ وہ نہ صرف اردو کے
بڑے بڑے فسانہ نگار ہیں بلکہ حقیقت نگاری اور دیہی زندگی کے مسائل کی ابتدا
انہیں کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ انہوں نے اردو ہندی میں تقریباً ۲۸۰ (دو سو اسی)
فسانے لکھے ہیں جو معاً دسمبر ۱۹۳۵ء کے شمارے میں شائع ہوئے اور ان کا فسانہ
”کفن“ ان کے فسانوی سفر میں کافی مہم کی یادگار فسانوں میں سب سے
امیوب تخلیق اور فی چہ بدلتی ہے اور مشہور ہے۔ سیم خٹری اس رسے سے تعلق
رہا ہے۔

”پریم چند نے اردو میں مختلف فسانے کی روح کو جگت کر کے
اس کے کشمکش کو زبردستی مرتبہ مروج و مقبول ہی نہ کیا بلکہ
”کفن“ ایسے سنگ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والا
فسانے سمیت۔ بعد فسانوں میں فسانے کے باقی ہیں اور
میں نے یہ دیہاتی زندگی اس کے کونوں میں مسائل اور ان
سے وابستہ کشمکشوں و پس و پیش اور جو اس کی ”سبب ایک
باقی حد درایت کی صورت اختیار کر چکی ہے۔“

(فسانہ حقیقت سے ممتد ہے۔ ۱۹۳۵ء)

”مشتاق ایسا دلچسپ متن ہے کہ ”کفن“ اس کے ۱۹۳۵ء کی مسافت میں
فسانہ نگاری کی روایت کی عملی تاریخ پیدا ہوئی ہے۔ اس حد تک کہ اس نے

کی تعمیر و تشکیل کی تمام اہم کڑیاں ہمیں پریم چند کے افسانوں میں مل جاتی ہیں۔
 ماہرین پریم چند پروفیسر قمر رئیس، پروفیسر جعفر رضا، پروفیسر محمد حسن،
 پروفیسر سید ش زیدی وغیرہ ”کفن“ کو فکری اور فنی اعتبار سے اردو کی لازوال کہانی
 تسلیم کرتے ہیں۔ بلکہ ”کفن“ پریم چند کی شاہکار تخلیق ہے اور پروفیسر گوپی چند
 نارنگ کا یہ مشورہ نہایت درست ہے

”کفن کے فنی کمال اور اس کی معنویت کا نقش ابھرنے کے
 لیے اسے تمثیلی طور پر نہیں بلکہ Irony کی سطح پر پڑھنے کی
 ضرورت ہے، کیوں کہ پوری کہانی کی جان حیات کی وہ
 Irony (ستم ظریفی) ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے
 دیا اور اسے Debase اور Dehumanise کر دیا ہے۔“
 (افسانہ نگار پریم چند (اردو افسانہ رویت و رسمائل) جس ۱۹۶۰)

پروفیسر اس احمد سرور کے الفاظ میں:

”میں اسے اردو کی بہترین کہانیوں میں سمجھتا ہوں۔ اس میں
 ایک غلط بھی بیکار نہیں۔ ایک نقش بھی وحسد نہیں، شروع سے
 آخر تک چستی و رمقوار کی سی تیزی اور صفائی ہے۔“

(تفیدی اشارے، جس ۴۰)

شمس الرحمن فاروقی رقمبراز میں

”میں کفن کو بے تکلف دنیا کے افسانوں کے سامنے رکھ سکتا
 ہوں۔ یہ افسانہ (اور بہت سے پہلوؤں کے ساتھ) Black
 Humour کا شاہکار نمونہ ہے اور اردو افسانے میں ایک نئے
 سوب کا آغاز کرتا ہے۔“

(پریم چند کے سوب کا ایک پہلو، میان بمبئی ۱۹۸۰، جس ۱۷۵)

پروفیسر ہارٹا مرقانی کا بہت اچھا ہے

گاؤں ہے۔ وہاں کی بیشتر آبادی مزدوروں اور کسانوں کی ہے۔ افسانے کے پہلے حصے میں رات کا وقت ہے۔ ایک جھونپڑے سے بدھیا کی دل خراش چنچیں سنائی دیتی ہیں۔ باہر دروازے پر گھسیو اور مادھونکھے ہوئے الاؤ کے گرد بیٹھے ہیں۔ ذات کے چمار، ان لوگوں کی زندگی غربت اور افلاس سے پر ہے۔ گھسیو، مادھو کا باپ اور بدھیا مادھو کی جوان بیوی ہے۔ باپ بیٹے انتہائی کام اور کام چور ہیں۔ اپنا پیٹ بھرنے کے لیے آلو، مٹر یا گنے وغیرہ چرا لے کر یا پھر کسی درخت سے لٹری کاٹ کر اسے بیچ لے کر اور اپنا کام چلاتے ہیں۔ بھوکے آنے کے بعد، دونوں اور بھی حرام خور ہو جاتے ہیں۔ بدھیا ان سے مختلف ہے۔ وہ جنہا کش اور مختص ہے۔ محنت مزدوری کر کے ان کا پیٹ بھرتی ہے لیکن ایک سال بعد، جب وہ دروازے سے بچھاڑیں کھاتی ہے تو ان پر کوئی اثر نہیں ہوتا ہے۔ وہ اندر جا کر اس کو دیکھنا بھی گورو نہیں کرتے ہیں۔ اس کے نزدیک بیٹھے، بھٹے ہوئے گرم گرم آونکال نکال کھاتے، پانی پیتے اور وہیں پڑ کر سو جاتے ہیں۔ افسانے کے دوسرے حصے میں رات، صبح میں ڈھل کر اور زندگی، موت سے ہمکنار ہو کر سامنے آتی ہے۔ مادھو اندر جاتا تو بدھیا کو مرپاتا ہے۔ وہ بھی گے کر گھسیو کو خبر کرتا ہے۔ دونوں مل کر یہی آواز دہرائی کرتے ہیں کہ پڑوسی سن کر دوڑے لے لے اور "رسم قدیم کے مطابق" ان کی تشنگی کرتے ہیں لیکن کرم کی فکر، انھیں زیادہ روکنے دیتوئے سے باز رکھتی ہے۔ دونوں پہلے زمیندار کے پاس پہنچتے ہیں۔ پنی ہتی جھوٹ کے سہارے بدھیا چڑھا کر بیٹھ کر رہتی ہے۔ موقع کی نزاکت دیکھ کر زمیندار ان کو روک روک دیتا ہے۔ یہ دونوں زمیندار کا حوصلہ دے کر، دیگر آبادی سے بھی تلوڑ تلوڑ دھسوں کرتے ہیں۔ اس صحن "ایک گھنٹے میں" ان کے پاس "پانچ روپے کی معتوں رقم" جمع ہو جاتی ہے۔ افسانہ کے تیسرے حصے میں "دونوں نئے خریدنے بازار جاتے ہیں۔ گھومتے پھرتے شاپ خانہ میں، خوش رہتے ہیں۔ وہاں "خوب پیتے ہیں" اور مزید کھانوں سے اپنا پیٹ بھرتے

ایسی صورت میں تو کسی ایک کا رکن واجب تھا۔!

در اصل یہ سوال مہذب معاشرے کے لیے ہے۔ یہ وہ افراد ہیں جہاں انسانی قدریں ختم ہو چکی ہیں یہاں ج تک کہ تصنع بھی مٹ چکا ہے۔ اُن میں وہ منافقانہ جہالت ہے ہی نہیں۔ یہ تو استحصائی طبقے کی صفت ہے تبھی تو فنکار نے ٹھگر کی بارات کا تفصیلی ذکر کیا ہے اور اُسے دریا دل ٹھبرا یا ہے اور زمیندار کو رحم دس آدمی بتایا ہے۔

”ٹشن“ میں مرکزی کرداروں کے مکالمے، افسانہ نگار کے وضاحتی بیانات اور جاہجی تبصرے ہوئے سانحی شیب و فراز افسانے کے سبب و طنز کا ایسا آئینہ دیتے ہیں کہ تمام تشکیلی عناصر اُس میں ڈوب کر رہ جاتے ہیں اور افسانہ ایک مکمل طنز کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ یہ افسانہ اپنی ابتدا سے ہی رنج و المہ میں ڈوبا ہوا، غم و اندوہ اور اُسی سے رچی بکی فضا میں پروان چڑھتا ہوا انجی م کو پہنچتا ہے۔ یہی فضا افسانے کے آئینہ سے شیر و شکر ہو کر اس کی تیزی اور تندگی کو اور بڑھا دیتی ہے۔ تنقذ نفسیاتی حقیقت اور پر پیچ شخصیت پر مشتمل مذکورہ افسانے میں مرکزی کرداروں کی گفتگوں بھی معنویت رکھتی ہے۔ پریم چند نے ان مکالموں کے سہارے افسانے کو مختلف فنی منازل سے گزار کر انجی م تک پہنچایا ہے۔ تھوڑے تھوڑے وقفے سے ان کی باقی باقیوں کے درمیان افسانہ نگار ان مہیا کردہ تفصیلات نے افسانے کو جیتی جاگتی دنیا سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ کرداروں کا مکمل تعارف، سماجی پس منظر اور محرکات و عوامل کہ جنہوں نے اس کی نشو و نما میں حصہ لیا ہے اور دیگر جزئیات، مکالموں کے درمیان اس طرح پیوست کئے گئے ہیں کہ جیسو، مادھو کے قوں، افسانہ جو زید ہو جاتا ہے اور قاری خود کو ایک حقیقی لیکن گفتگوں سے بھرپور جہان میں اندر رہتا ہوا محسوس کرتا ہے۔

افسانے کے ابتدائی جملے فنی اعتبار سے ناسے اہم ہیں۔ پریم چند نے ان سوں سے فنی معرکے رکھے ہیں۔ ان کے مرکزی کرداروں، ان سے متعلق

جزئیات اور پس منظر کو سرایت کے عنصر میں ڈیوکرس طرح متعارف کر رہا ہے کہ پڑھنے والے کی پوری توجہ آئندہ آنے والے واقعات پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ وہ پوری یکسوئی اور دل جمعی سے افسانہ پڑھنے کے لیے خود کو تیار پاتا ہے اور انجام جاننے کے لیے بیتاب رہتا ہے۔ افسانے کے تمسیدی جملے میں باپ اور بیٹے کو ایک کھٹے ہوئے۔ دوکے سامنے بیٹھے ہوئے بتایا گیا ہے

”تجھو پیٹھے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں یک جگہ

ہوئے اور دوکے سامنے خا موٹھے بیٹھے ہوئے تھے۔“

”خا موٹھے“ اور ”تجھو“ ہوا ال ”خا“ ان گنت شمارے کرتا ہے اور قاری کو مختلف زاویوں سے سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ افسانہ نگار سگ جملے میں بتاتا ہے کہ جاڑوں کی رات ہے، افسانہ نگار نے میں غرق ہے درسا راخاں مارچی میں جذب ہو گیا ہے۔ یہ ہمہ پیش آئندہ واقعات کی تمہید ہے۔ ان کا جوڑ ہے اور ستم خانی کا شمار یہ ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا، اور تمہید جتنی کہ معثر ہے میں یہ واقعات فراموش نہ پا سکیں۔

تمہید کے بعد جیسو دریا تھوں بتدانی کشو صورت حال کی سنگینی میں اضافہ کرتی ہے اور قاری کے ذہن اور اعصاب کو متاثر کرتی ہے۔ اس جگہ کردار اس کا تسلیاتی تعارف خاصا اثر ہے۔ افسانہ نگار اس تعارف کے سہارے، افسانے کے پس منظر کو جھارتا ہے، اس کے ماحول و زندگی کی افسانہ سے ہمکنار رہتا ہے۔ مجموعی تاثر سے یہ باتیں بناتے سنوارتے اور قاری کے ذہن و پیش آئندہ واقعات کے لیے ہمہ رشتہ ہے۔ اس کے باوجود ان کی نقلی ستم و آفتوں سے واقف اور قاری شدید فانی صدمہ سے دوچار رہتا ہے۔ اس دوسری آفت سے امنات فیہ فوری معلوم ہوتی ہیں۔ وہ خوف، داشت و داشت کے احساس کے سبب ہوتا ہے۔ اندر آئندہ فانی ہائیں سے فانی ہائی سے باہر کے حیران میں مانی فانی نہیں آتا ہے۔ بات چیت میں سن و سنے کے احساس کے سہارے

بھرنے میں مصروف رہتے ہیں۔ قری کو اس وقت اور بھی ذہنی اذیت پہنچتی ہے جب پیٹ بھرنے کے بعد وہ دونوں وہیں الاؤ کے سامنے اپنی دھوتیاں اوڑھ کر اطمینان سے سو جاتے ہیں اور بدھی مسلسل تکلیف سے کراہتی اور رو کر چیختی رہتی ہے۔ یہ صورت حال قری کے ذہن کو کشمکش میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اس کا یقین افسانے کی صداقت پر متزلزل ہو جاتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار قری کو اپنا ہموا بنانے کے ہنر سے پوری طرح واقف ہے۔ وہ سمجھتی نا انصافیوں کا ذکر شروع کر دیتا ہے اور بتاتا ہے کہ کس طرح استحصال کے نتیجے میں مننی رد عمل کے طور پر ان کرداروں کا وجود عمل میں آیا ہے۔

”جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی، اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے، انہیں زیادہ فراخ اہال تھے وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔ ہم تو کہیں گے بھیو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھے اور کسانوں کی تہی دماغ جمیعت میں شامل ہونے کے بدلے شطروں کی فتنہ پرور جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ ہاں اس میں یہ صداقت نہ تھی کہ شطروں کے آئین و ادب کی پابندی بھی کرتا۔ اس لیے جہاں اس کی بہداشت کے اور لوگ گاہوں کے مرغنے ورمکھیا بنے ہوئے تھے اس پر سارا کاؤں انشت نہانی کرتا تھا۔ پھر بھی سے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم از کم سے کسانوں کی بدتر محنت تو نہیں کرتی رہتی۔ اور اس کی زبان اور لب زبانی سے دوسرے سے بجا فائدہ تو نہیں نکالتے۔“

زندگی گزارنے کے لیے مجبور کر دیا گیا تھا۔ تعلیم سے بے بہرہ، فاقوں کے مارے، ہر طرح سے مجبور، بے کس اور لاچار، کچھ کر سکنے کے قابل کیسے اور کس طرح ہوتے؟ دروازہ میں کیوں کر مددگار ہو سکتے؟ بے بسی کی انتہا، مستقبل سے ان بے نیازوں کو فرار کا راستہ دکھلاتی ہے اور وہ پڑ کر وہیں سو جاتے ہیں۔

افسانہ نگار اگلے حصہ میں بدھیا کی موت کی خبر سناتا ہے۔ کہانی کے سارے تانے بانے اسی عورت کے گرد بنے گئے ہیں جبکہ اس کا عملی وجود کہیں نظر نہیں آتا، صرف اس کی دغراش چیخیں سنائی دیتی ہیں یا پھر موت کا منظر۔ افسانے کی ابتدا میں کشمکش اور اس کے نتیجہ میں اعصابی تناؤ کا آغاز جن چیزوں سے ہوتا ہے انہی مکار اس کی موت پر ختم ہو جاتا ہے۔ بدھیا کی بے کس موت قاری کو خوف و دہشت میں مبتلا کر دیتی ہے

”صبح کو مادھو نے کوٹھری میں جا کر دیکھا تو اس کی بیوی ٹھنڈی ہوئی تھی۔ اس کے منہ پر مٹھیاں بچھ رہی تھیں، پتھرائی ہوئی آنکھیں اوپر اٹکی ہوئی تھیں۔ سارا جسم خاک میں لت پت ہو رہا تھا۔ اس کے پیٹ میں بچہ مر گیا تھا۔“

بدھیا افسانے کا اہم ترین کردار ہے۔ آخر کیوں؟ کیونکہ اس کی موت کے بعد بھی، اس کا تعلق بدستور افسانے سے قائم رہتا ہے اور اس تعلق سے تمام تشکیلی عناصر سرگرم رہتے ہیں۔ بدھیا کی موت نے دونوں بے کس و بے جان کرداروں کو متحرک کر دیا ہے۔ اس کی زندگی میں صرف باتیں بنانے والے اس کے مرنے کے بعد اتنے چاق و چوبند ہو جاتے ہیں کہ ایک گھنٹے کے اندر پانچ روپے کی رقم چندو سے جمع کر لیتے ہیں اور افاج بھی حاصل کر لیتے ہیں۔

مریت کا عنصر افسانے میں ابتدائی سے تجسس کو بیدار رکھتا ہے لیکن آخر کی حصہ میں اس کا غلبہ اس حد تک ہوتا ہے کہ قاری افسانے کے ہاتھ سے ہٹ جاتا ہے جو جاننے کے لیے جیتا رہتا ہے۔ افسانے کے اس حصے کا عمل شمار ہوا ہے

بیٹے کے مکالموں پر ہوتا ہے۔ ان مکالموں کے وسیعے سے افسانہ تیز رفتاری سے تمام مراحل سے گزرتا ہوا انجی کو پہنچتا ہے اور مرداروں کی تہہ دار شخصیت کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ پریم چند نے اس موقع پر ان مرداروں کے ذریعے سماج کے متناہد، توہمات اور رسم و رواج پر بڑے معنی خیز انداز میں کاری ضرب لگائی ہے اور اس پورے معاشرے پر طنز کیا ہے جو ان کی شستہ جاتی کا عمل ذمہ دار ہے۔ حیویوں کے غلطوں میں۔

”کیسا بڑا رونق ہے کہ جسے جیتے ہی تن اٹھائے کو چھینٹا، ابھی نہ
 ملے سے مرنے کے بعد نیا پتھن چاہیے یہی پانچ روپے ملتے
 تو چھوڑو اور کرتے۔۔۔۔۔ پتھن لگانے سے کیا ملتا۔ آخر
 جیل ہی تو جاتا۔ چھوڑو کے ساتھ تو نہ جاتا۔“

حیویہ اور ہاتھو کشی نہ خرید کر رسم و رواج کو موضوع بحث بناتے ہیں،
 اس پتھن طعن کرتے ہیں۔ کشن کی اہمیت مکرانے کے جواز تلاش کرتے ہیں۔
 ان کے باتوں میں پیسے آجاتے تو دنیاوی قدروں کو پاہاں کر کے اپنی
 خوشامدات کی تکمیل کی سوچتے ہیں۔ دونوں باپ بیٹے بازار پہنچ کر ابتر و تر
 گھومتے ہیں یہاں تک کہ شام ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر حساس قاری کا ذہن
 سوچنے کے لیے مجبور ہوتا ہے کہ کافوں کے بازار میں ایسی دوکی جگہیں نہیں جہاں
 وہ جوہر و صورت حال میں دونوں گھومتے رہتے یا وہ بازار اس قدر وسیع تھا کہ
 گھومنے پھرنے میں شام ہو گئی، لیکن افسانے کی گئی۔ صورت قاری کے ذہن کو فہم
 کی اپنی طرف متوجہ کر دیتی ہیں۔ ”دونوں تھاق سے یہ دم ایک شام بنانے
 سے ماننے“ پہنچتے ہیں۔ خاموشی سے اندر داخل ہو جاتے ہیں۔ حیویہ
 باتیں شام اور چٹوڑے خریدتا ہے اور دونوں پیٹے بیٹے جاتے ہیں۔ شام بن
 اور درمیں سے آتی ہے تو نشتوہا سس۔ پھر شام چلتا ہے۔ باتیں باتیں کرتے
 ہوئی تو اٹھنے کا سامان منگاتے ہیں

”دونوں اس وقت اس شان سے بیٹھے ہوئے پوڑیاں کھا رہے تھے جیسے جنگل میں کوئی شیر اپنا شکار اُزار رہا ہو۔ نہ جواب دہی کا خوف تھا نہ بدنامی کی فکر۔ ضعف کے ان مراحل کو انہوں نے بہت پہلے طے کر لیا تھا۔“

افسانہ نگار نے اس سے پہلے بھی ابتدا میں ان دونوں کے تعلق سے بہت کچھ بتایا ہے۔

”کاش دونوں سادہ ہو جاتے تو انہیں قناعت اور توکل کے یہ ضبط نفس کی مصائق ضرورت نہ ہوتی۔ یہ ان کی خلقی صفت تھی۔ عیب زندگی تھی ان لوگوں کی۔ گھر میں مٹی کے دوچار برتنوں کے سوا کوئی اثاثہ نہیں۔ پھنے چیتھڑوں سے اپنی غریبی دکھائے ہوئے، دنیا کی فکروں سے آزاد، قرض سے لدے ہوئے۔ گایاں بھی کھاتے تھے مگر کوئی غم نہیں۔“

پریم چند نے ان افراد کو افسانے میں مرکزی کردار کی جگہ دے کر وقت کے اہم ترین مسئلے کی جانب قاری کو متوجہ کیا ہے اور ایک نئی صفت کے ذریعہ انجام دیے ہیں۔ ان دونوں کی کردار سازی چند سالوں کا نتیجہ نہیں بلکہ صدیوں کی مرہون منت ہے۔ سود بعد نسل کا موجودہ وجود عمل میں آیا ہے۔ ان کی تشکیلات اس سماج نے کی ہے جو دنیاوی خلاق و خدایوں سے پوری طرح بندھی ہوئی ہے اور مٹی کے قدروں کی گار میں ہر صرح کا خاتمہ ان پر روا رکھتی ہے۔ پھر ان صوبوں اور قدروں کا ان پر حلقہ کیسے تک منسوب ہو سکتا ہے اور ان کی شخصیت کو پرکھنے کا معیار وہ نہا ہے کیوں کر اور کیسے ہو سکتے ہیں؟ اس دنیا نے جو کچھ بھی نہیں دیا ہے اس کے نتیجے میں انہوں نے اپنی ایک دنیا بسائی ہے۔ جہاں ان کے اپنے خدا ہے اور انہیں میں جس پر وہ مستعمل مزاجی سے عمل کرتے رہتے ہیں۔

”گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی
اور مادہ جو بھی سعاست مند بیٹے کی طرح باپ کے نقش قدم پر
چل رہا تھا، بعد اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا۔“

اسی مقام پر حساس قاری محض کے لیے یہ بھی سوچنے پر مجبور ہوتا ہے کہ ہمیں
پریم چند ”باپ کے نقش قدم“ پر چلنے کا سلسلہ ختم کرنے کا جواز تو نہیں پیدا
کرتے ہیں اور شاید اسی لیے بچے کو ماں کے پیٹ میں مار دیتے ہیں اور اسے
لفظ کی کشن مہیا کر دیتے ہیں؟ ورنہ کہانی کا انجام تو یہ بھی ہو سکتا تھا کہ بچے کی
پیدائش کے بعد ماں کی موت ہو گئی اور حرام خور کی کا سلسلہ دراز ہو گیا۔ کیونکہ
کریم کے بعد وہ بچے کی پرورش کے لیے ماں سے کچھ نہ کچھ دھنوں کرتے
رہتے اور پھر اس کے دو ہاتھ کا بلوں کے لیے مددگار ثابت ہوتے۔ لیکن پریم
چند دراصل ان دو مرداروں کے توسط سے انسان کی ریا کاری، تہہ دار شخصیت
اور خود کش نفسانی کو بجا کرنا چاہتے تھے اور یہ اکھاڑنا چاہتے تھے کہ دیکھو
اثر فانی مخلوقات اس حد تک کر سکتا ہے، اپنے کو فریب میں مبتلا کر سکتا ہے یا
زندہ رہنے کے لیے حیات سے گھجوتہ کر سکتا ہے۔ اسی لیے تو کہانی کے بہت
سے رموز اس وقت آشکار ہوتے ہیں جب نشان پر غائب کردار ان کی خاموشی
شخصیت کو تہہ دار مردہ اور ان پر چڑھے ہوئے عارف کو تار پھینکتا ہے۔ تہہ
دار شخصیتوں میں پنچاس نفسیاتی گڑبڑیں تھیں کہ مداموں کے ذریعے
ماں نے کہانی میں۔ وہ علی انسانی قدروں و زیر بحث۔ اسے ہیں اور اس کا حق
نہ اسے میں جو بھگت۔ ان کی اپنی رتہ دار ان پر تم اکھاڑتا ہے۔ اس کے
نہاں سے یہ ماں ادا کرتا ہے لیکن یہ تم بھی مذہبی جا رہو دینی برحقہ رہنے
کے لیے، لیکن خجائی شان و شہرت ادا کرنے کے لیے اور بھی کہانی، خجائی
قدروں کے پیش نظر کیا جاتا ہے تو یہی وہ اس زنجیر کی رتی ہوتے ہیں جس
کے تھپتھپ میں جہاز اس جیتے ہاتھوں پر یہ ہے۔ زمیندار رتہ دار علی ترین

نمائندہ ہوتا ہے مگر وہ بھی دونوں باپ بیٹے کی امداد کے لیے مجبور ہے کیوں کہ اس کو سماج کے اندر اپنی برتری برقرار رکھنی ہے:

”زمیندار صاحب رحم دل آدمی تھے۔ مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے مبل پر رنگ چڑھانا تھا۔ جی میں تو آیا کہہ دیں ”چل دور ہو یہاں سے۔“ راش گھر میں رکھ سوا، یوں تو بلانے سے بھی نہیں آتا۔ آج جب غرض پڑی تو آخر خوشامد کر رہا ہے، خرام خور نہیں کا بد معاش۔“ مگر یہ غصہ یا انتقام کا موقع نہیں تھا۔ طوعاً و کرہاً دور روپے نکال کر پھینک دیے مگر تشنگی کا ایک کلمہ بھی منہ سے نہ نکالا۔ اس کی طرف تا کا تک نہیں، گویا سر کا بوجھ اتارا ہو۔“

افسانے کا تناؤ اور کلنگس اس وقت اپنے انتہائی نقطے پر پہنچتا ہے جب دو کفن نہ خرید کر ساری رقم شراب و سباب پر اڑا دیتے ہیں اور بد مستی کی حالت میں سماجی قانونوں اور مذہبی و خدائی اصولوں کا منہ منہ کر لیتے ہیں، اس کے کھوکھلے پن پر طنز کرتے ہیں، اس کی منافقت اور مصدقہ پسندی کو بے غائب کرتے ہوئے گانے گاتے ہیں ”گھنٹی کیوں مینا جھمکاوے گھنٹی“ طنز کے پتھروں سے بھر پور یہ گانا فضا میں تھکا دیا اور بھی جا کر رہتا ہے۔

”سارے مینا نہ جھمکا رہا تھا، مگر یہ دونوں میٹھس کویت کے کام میں گائے جاتے تھے۔ پھر دونوں ناپنے لگے۔ چھپے بھی، بولے بھی، گرے بھی، ٹپکے بھی، بھاگے بھی، تارے اور آخر شراب سے بدست ہو کر وہ ہیں گر پڑے۔“

یہ سلسلہ جاری رہتا کہ شراب نہیں مغلوب نہ رہتی۔ وہ بدست ہو کر ناپتے جاتے، راش و کوس کشادہ کر دیتے اور یہ کہہ جاتے ہیں۔ اس صورتِ فساد نے اپنا منہ اپنی برقراری کو یہ قوس — تمام سمندر میں غرق کر دیتا ہے جہاں وہ بے کراں

سناٹے اور تنہائی میں خود کو گمراہ پاتا ہے اور اس کا ذہن تاریک کے س نسانی میں
میں گھوکر رہ جاتا ہے۔

”کشتن“ کا ابتدائی مطالعہ ہمیں خوف اور دہشت میں مبتلا کر دیتا ہے۔
سہانیت و شرافت اور قوت کی نظر آتی ہے۔ محبت و مروت کا کہیں پتہ نہیں چلتا ہے۔
باپ اور بیٹا پیٹ بھر کے فی فکر میں نہتے ہیں جب کہ بہو قریب مرے ہوتی
ہے۔ اس پس منظر میں ہمیں حسیہ اور ہاتھوں سے نثر کے کا احساس ہوتا ہے۔ وہ لوگ
بدحسی کی تکلیف کو دہرا کر کے گاؤں جتن نہیں کرتے اس لیے کہ وہ انسانی طور پر
”قابل احترام خورد و خوراک“ ہیں۔

”حسیہ ایک دن دھڑکتا تو تین دن آرام دہ ہوتا تھا چار پور
تھا کہ گھر پر دھڑکتا تو گھر پر چم چماتا۔ گھر میں مٹکی پر
ان دن بوقتوں کے لیے چم کرنے کی قسم لگتی۔“

نئی آرام جیسی در سب کی اس وقت عورت کی پٹائی بن جیسا کہ ہاتھوں پر
دن میں کے سر پہنائی ہے۔ وہ ان کے محنت پر تھی ہے، ان کا پیپ پڑتی ہے۔
”لوں باپ بیٹے ٹیٹے کی روٹی جاتے اور لڑکھاتے ہیں۔ آج سے ان کا راز
رہنمائی کی رہتا ہے۔“

”جب سے اوتھنی یہاں اور جی کر صاحب اور کی ہوئے
تھے بامہ پتہ کر کے جی سے تھے۔ وہی چم کرنے وید ہا تو ب
یاد دہنی کی شے سے اپنی مزہوری ہاتھ لگتے۔“

نئی دہلی کے عوام ان میں سہانی اور ان کے جذبہ کا اشتراک بھی نہ کرتا
کے بدحسی جیسی قریب ترین حلقے کے عوام کے جی دہلی کے عوام کے عوام کے عوام
سب سب اس فطرت میں گمراہ ہو چکے ہیں کہ ان کے عوام کے عوام کے عوام
عوام کا رہتا ہے۔ ان کی یہ عواموں میں اور ان کے عوام کے عوام کے عوام
ہے۔ ان کی فطرت کا یہ ابتدائی تا آخری عوام کے عوام کے عوام کے عوام

غور و فکر اس تاثر کو زائل کر دیتا ہے۔ دونوں کی باتوں سے ان کی ذہنی کیفیت اچھی نہ رہ پاتی۔ مزاج میں رچی بسی بے چارگی اور بے کسی، اس کا ”درد ناک“ لہجہ ظاہر کر دیتا ہے:

”مرنا ہے تو جدی مریوں نہیں جاتی۔“

بدھیا کی تکلیف اس کے لیے ناقابل برداشت ہوتی ہے:

”مجھ سے تو اس کا تڑپنا اور باتھ پاؤں پہننا نہیں دیکھا جاتا۔“

اس پر مڑنے والی بیچانی کیفیت اور قلبی واردات کہ تنگدستی اور منہسی میں کف افسوس مند تو ممکن ہے مگر ”دوا دارو“ کا بندوبست ممکن نہیں، اس بات سے ظاہر ہو جاتی ہے

”میں سوچتا ہوں کوئی بال بچہ ہو گیا تو کیا ہوگا۔ سونٹھ، گڑ، تیل

پٹختو نہیں ہے حرم میں۔“

ایک طرف ریناک چیخوں کا سامنا ہوتا ہے تو دوسری طرف بھوک کی شدت کا۔ بھوک مٹانے کا سامان موجود ہوتا ہے لیکن بدھیا کو تکلیف سے نجات دینے کا کوئی ذریعہ نہیں ہوتا ہے۔ یوں بھوک کا احساس تمام صعوبتوں پر غالب آ جاتا ہے۔ یہ بھوک کا ہی اثر تھا کہ جتنے ہوئے آدھوں نے تار سے چٹے گئے۔ کیوں کہ

”کال سے بچھ نہ کھایا تھا۔ تنہا صبر نہ تھا کہ نہیں ٹھنڈا

ہوئے دیں۔“

فداس کے زیر سایہ پنپنے والی محرومیوں کا انداز وہاں کی اس بات سے بھی ہو جاتا ہے کہ

”تج جو بھی ہو جن میں وہ بھی مرنے لگا تھا۔“

اس کے باوجود ان کے پیٹ پر بے ہوشی تو وہ کھانے کا بچہ ہو سامان سنبھال کر رکتے کی ہونے والی صورت محسوس نہ کرتے اور باتوں پر ریوں کا پیشہ کار ایک بھارتی فنانس دیتا ہے۔ ان میں بدھیا کی موت پر اپنے خیالات کا اظہار و وروست

ہوئے اس طرح کرتا ہے۔

”بچہ رنی نے جندگی میں بڑا دکھ بھوگا۔ مرنے بھی سنا دکھ جھیل کر۔“

اس ایک جملے میں جس پتھر کی، اپنا نیت اور مجبوری کا احساس و مقوریتا ہوا دکھائی دیتا ہے وہ ہاتھوں کے قبضے میں کرب کا پتہ دیتا ہے۔

”جیسو ہاتھوں کے مقابلے میں نہیں زیادہ جہان دیدہ ہے۔ ساتھ ساتھ اس میں سب شہ رزخوں کو جھیل کر وہ دنیاوی کام کا خیال نہ رہتا ہے، اس کو بھی بدھیا کی تکلیف کا پورا احساس ہے۔ اس کی پنہاں قلبی اذیت اس کی باتوں سے ظاہر ہو جاتی ہے۔“

”معلوم ہوتا ہے بچے کی نہیں۔ سارا دن ترپتے ہوئے۔ جا رہے تو۔“

بدھیا کی تکلیف سے متاثر ہو کر وہ ہاتھوں کے قبضے میں رہتا ہے۔

”تو بڑا بڑا ہے سب اس پر جس کے ساتھ جندگانی کا

ساتھ بھوگا اس کے ساتھ اتنی سب چلتی۔“

جیسو اس کے ساتھ رکھا ہے بخوبی، قفس ہے۔ اس کو یہ، قنیت ان کی آجروں سے حاصل ہوئی ہے۔ اس کے نوپے ہوئے۔ ان موقع پر سے جن مرحلے سے وہ چار ہوئے پڑے وہ سب اس کی یادداشت میں محفوظ ہیں۔ ہاتھ اپنے ہونے، کئے بچے کی جانب سے فکر مند رہتا ہے تو وہ اس کو سمجھاتے ہوئے کہتا ہے۔

”سب کچھ آج ہے گا۔ بھون پنے دیں تو۔ جو وہ بھی

نیک میر نہیں اسے رہے ہیں وہ تب ہاں نہیں ہے۔

میر کے لئے ہے۔ جس بھی پتہ نہ تھا اس کے

بہار کا مچھل گیا۔“

وہ زمانے کی اپنی سچائی کے لئے ہے۔ انسان کی فطرت، مذہب، ان کی فطرت و سماج کے پانچ و جاننا ہے۔ اس کا ایک موقع پر حقیقتاً ان کی موجودگی کا تاثر ہے۔ تاہم اس وقت، قابل توجہ اور باعث غور ان کے ہیں۔ یہی حقیقت ان کی ساری

کے طرز عمل کا ذمہ دار بھی ہے:

”تو کیسے جانتا ہے کہ اسے کچھن نہ ملے گا۔ تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ہے۔ میں ساٹھ سال دنیا میں کیا گھاس کھودتا رہا ہوں۔۔۔۔۔ اس کو کچھن ملے گا اور اس سے بہت اچھا ملے گا جو ہم دیتے۔ وہی لوگ دیں گے جنہوں نے اب کی دیا۔ ہاں وہ روپے ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے اور اگر کسی طرح آجائیں تو پھر ہم اسی طرح یہاں بیٹھے نہیں گے اور کچھن تیسری بار ملے گا۔“

دونوں کا مذہبی قدروں پر یقین کاٹل ہے۔ مادیو بھگوان کو منی طب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ”تم انٹر جہی ہو“ اور کھیسو کا یہ ہنا ہے کہ ”ہماری تمام پرسن سو رہی ہے تو کیا سے پن نہ ہوگا۔“ اس بات کی علامت ہے کہ نیکی اور دن پن کا تصور ان کے یہاں موجود ہے۔ مہذب سماج کے غیر انسانی سوک نے ان کو ذہنی کشمکش میں مبتلا کر رکھا ہے لیکن ان کے اس یقین کو متزلزل نہیں کر سکا ہے۔ مسلسل حق تمنیاں اور غیر منصفانہ رویہ ان کی فکر پر اثر انداز ہوا ہے

”ہاں جیہ بیٹھتھے میں جائے گا۔ کسی کو ستایا نہیں، کسی کو دہرایا نہیں۔ مرتے وقت ہماری جہنم کی سب سے بڑی سادھوئی کر گئی۔ وہ نہ بیٹھتھے میں جائے گا تو کیا یہ موٹے موٹے دک جائیں گے جو گریہوں کو دونوں باتوں سے دلتے ہیں اور اپنا پاپ و اتھوٹے کے لیے گنتے میں جاتے ہیں اور مندر میں ہاں پڑھاتے ہیں۔“

ان کے یہ جبرستے میں تو وہ جی مام انسانوں کی صحت دنیا کو برتنے کی مشین بناتے ہیں۔ مادیو بدھ کی مامانے کو پی سامان کے دیتا تو حسیہ بدھ کی

”اے جا۔ محبوب کجا اور اسیر بادے۔ جس کی مرگنی ہے وہ تو
مرگنی تیرا اسیر بادا سے جو رو پوچھ جائے گا۔ رو میں رو میں سے
اسیر بادے بڑی کارکنی مرگنی کے پیشے ہیں۔“

ان کے فانیوں میں جی آخرت کا تختہ رپڑی صحت جو وہ کر ہے۔ اس اعتبار سے
تیسرا کارا تو کو سمجھا نا مہ انسانوں کی صحت قابل قیاس ہے

”کیوں روتا ہے میرا۔ حسن ہو کہ وہ پایا جاں سے ملت ہو گئی،
جنہاں سے چھوٹ گئی۔ بڑی ہما گوان تھی جو اتنی جلدی ہا یہ مودہ
کے بند حسن قرار ہے۔“

”شیں کا تیش مت دے یہ واضح کرتا ہے کی تیسرا اور ہا تو کے رد و رفیع
فہمی، غیر حقیقی یا غیر انسانی نہیں ہیں ہا یہ پریم چند کی ب پنا قوت مشاہدہ کا نتیجہ
ہیں۔ ”انوں کر دوس کا ہوا مسس نا گئی، تجارت، قوانین اور تحریک کا پتہ دیتا
ہے۔ یہ ”انوں کچھ ہوے ہما ند و ستہ سے تعلق رکھتے ہیں جو بیادری، جذباتی
بجائے اور استخوانی قدر رکھتے ہیں۔ ان میں سے مور پر و جوا میں آتے ہیں۔“

”اس صحت ہم بدہستے ہیں کہ ”شیں“ پریم چند کی بڑی کامیاب فنی تخلیق
ہے۔ اس میں ان کا مشاہدہ، فکر، تجزیں، زبان و بیان فنی صداقتیں معراج کماں پر
نچائی ہوئی ہیں۔ فنی تکنیک پر لکھے اس الفاظ کا انداز بیان باطن حقیقی محسوس ہوتا
ہے۔ ہا رے، قہامت انوں کا اثر انسانی انداز میں بقدرت روحانہ ہوتے ہیں۔
انسان کے تمام اندری جز، جسمانی سمیٹے سے لگے ہا رے ہیں۔ زندگی کی تہش
اور مسائل بقدرتی سے سامنے آتے ہیں اور ان کا تذکرہ راتوں میں اس کے
استجاب ہے۔ پانے اے کی انتہی، انکس تو مہبت ہے۔ یہ، خوف، داشت،
رکت اور رے تمام جز ہا نے اندر ہوتے ہا رے یہ الفاظ اختتام پر پنا کر پر
و میں کا ترچہ جاتا ہے۔ یہ تہش میں پنا گویوں کی پنا گویاں ہا رے۔ تہش
کی تہش ترین حقیقت پر فہم ہا رے نے ہا رے ہا رے ہا رے ہا رے

میں ایک طبقے کو دبایا، کچلا اور پیسا گیا کہ ان کی ساری شخصیت ہی ٹوٹ پھوٹ کر رہ گئی اور وہ سماج کے لیے ایک مسئلہ بن گئے۔ اس طویل لرزہ خیز داستان کو پریم چند نے بڑے فنکارانہ انداز سے چند سطروں میں قلم بند کیا ہے اور ہندوستانی دیہاتوں میں طبقاتی کشمکش کے استحصال کے نتیجے میں پھیلی افلاس کی کہانی سنا کر وہ وقت کی نازک ترین ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

○○○

”شکست“

ایک لازوال المیہ

ثقافتی اقدار اس طرح تخلیقی حسیّت اور ایک بسیط تصانیفی تجربہ حاصل
ہوتے ہیں اور ارضیت کس طرح ایک زمینی حست اختیار کرتی ہے، ”شکست“ ہی
پسوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس کا بنیادی موضوع ہے ”شکست“۔ ”شکست“ کا جہنم زرا میں
منتسب ہونا اس میں نوکریاں ہی نہ مگر کے برسرِ قدرت رتبے کے نظم و ستم اور پسماندہ
رتبے کی سبب ہی کی داستان رقم کی گئی ہے۔ ”شکست“ کی سبب ہی اور تحریر کی
تسلی سے لے کر ہر کے مثبت میں مثبت و انداز سے رہنمائی ہوئی ایک ایسی مخلوق
کی تصویر پیش کی گئی ہے جو جب بھی اس خاک پر پاؤں رکھتا ہے وہی چلتی ہے کہ شکست
اس کا مقصد رہی چلتا ہے۔ اپنے دور کے اس ہم موضوع کو تصور بناتے ہوئے ”شکست“
چند رنگے یہ ناول ۱۹۳۳ء میں لکھی گئی ہے۔ ”شکست“ کی سبب ہی مختلف رنگوں کے
ناول و شہرہ آفاق ہوئی کے یہ شمیم کا تخلیق کیا۔ ”شکست“ کی سبب ہی اور یہ
علاقائی ناول ہے جس میں نیچوں کے رنگوں کی پوری طرح تجسّس ہے۔ شمیم
کی سبب ہی ناولوں کی تصویر کشی پر بہت زور دیا گیا ہے اور علاقائی رنگوں کی
سبب ہی یہ ناول ہے۔ ”شکست“ کی سبب ہی اور ”شکست“ کی سبب ہی اور
نئے نئے ناولوں کی سبب ہی ہے۔ ”شکست“ کی سبب ہی اور یہ ناول ہے کہ رات چاند
کی سبب ہی تصویر کشی میں ہوئی ”شکست“ کی سبب ہی اور یہ ناول ہے

کشمیر کیوں گئے!!۔ شاید اس وجہ سے کہ جس مانوس فضا اور اس سے وابستہ مسائل کو خلق کرنے کا ارادہ تھا، اُس کے شواہد کو وہ اپنے حافظے میں تازہ کرنا چاہتے تھے۔ اس لیے انھوں نے ایک ایسے علاقے کا انتخاب کیا جو جنت بھی ہے اور جہنم بھی۔ اس تھوڑی سی جنت اور تھوڑے سے جہنم سے رشن چندر کو پوری واقفیت ہے۔ پس منظر پیش کرنے میں انھیں اپنے پورے تجربے کی گہرائی پر اعتماد ہے اور یہ اعتماد ہر موقع پر اُن کی رہنمائی کرتا ہے۔ وہ بتاتے ہیں کہ دیکھو اس گاؤں کے قرب و جوار میں ماندر ہے، دھیر کوٹ ہے، راوی ہے، ڈھرہ ہے۔ اس میں مرزیت اس مقام کو حاصل ہے جو سنت ناگ بھی کہلاتا ہے اور اسلام آباد بھی کیونکہ

”اس حصے میں مسلمانوں کی عبادت گاہ اور ہندوؤں کے متدّٰس تمام ایک ہی جگہ ہیں۔ دونوں اپنے اپنے طریق پر خدا کی عبادت کرتے ہوئے بھی ایک خاص اخوت و رفاقت محسوس کرتے تھے۔“ (ص ۳۸)

یہی اب اس آپسی بھائی چارے کے متعلق ناول کا ایک کردار بتاتا ہے

”ہندوؤں مسلمانوں کے تعلقات نہیں بچھڑے ہیں سڑوں میں کشید ہوئے ہیں ورنہ اس سے پہلے دلت کافی روٹی والا مع ملے تھا۔“ (ص ۳۷)

اس قلمباز کے مندر اور پس مندر پر غور کیا جائے تو نہ صرف تعصب کے گہرے پتے نظر آتے ہیں بلکہ بڑے بڑے رحم مندوں کے خلاف عام انسان کے اجتماعی جذبات کا علم ہو کہ ہندو یہ بھی واضح ہو کہ کہانی کے زمانہ ہوتے وقت دنیا جگمگاتی تھی۔ ہندوستان کشمیر کی طرف کا مڑن تھا۔ سدیوں کے میل جول میں درمیان پرستی تھیں۔ بات بات پر روٹی کی کھانی بہت چوڑی ہو چلی تھی۔ شاید یہی وہ صورت حال تھی جو انسانی تخلیق کا باعث بنی، اور اس مہمان پرست نے اپنے تمدن کی جتنی

رب و رشتہ کی آرزو شامد بن گیا۔

۲۵۴ صفحات کے اس ناول کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے کا عنوان 'تشنہ' ہے۔ اس میں نئے حالات اور نئی قدروں کے لیے ذہن کو ہموار کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس حصہ میں نوجوان نسل کی تشکیک اور بے اطمینانی پوری طرح جلوہ گر ہے۔ دوسرے حصے کا عنوان 'میں' ہے۔ اس میں روایت پرستی اور غیر ذمہ دار سابق بندشوں کی وہ تصویر دکھائی گئی ہے جس میں سماج ایک جتنے کی جائز محبت کو ہر طرح سے چھٹے کی کوشش کرتا ہے لیکن دوسرے طبقے کے قابلِ مدست جنسی تعلقات سے چشم پوشی کرتا ہے۔ تیسرے اور آخری حصہ 'میں' ہے جہاں دکھایا گیا ہے کہ عملی جدوجہد میں باغی کی شخصیت وٹ جاتی ہے، بکھر جاتی ہے۔ یاس کے اس ماحول میں موبہن سٹی، چندرا ور پھر بقی کی موت سے جو تجمل اور نمناک فضا میں شستہ وکے درخت کی تنہائی ناول کے ٹکڑےس کو اور بھی شدید بنا دیتی ہے۔ یہ امید بھرا رہتا ہے کہ بغاوت فتنہ کی جذبہ ہے اور سسٹم کو توڑنے میں، اقتدار پر پار کرنے میں باغی جہاد ہے۔ بکھر باغی اپنے مقصد میں باغی ٹکڑےس پر کامیاب بھی ہو، یہ نہ ہوگی نہیں۔ باغی ٹکڑےس پر وہ لڑنا کامرٹ رہتا ہے اور باغی جذبہ بغاوت و یک۔ لڑائی جیت جاتا ہے۔

پلاٹ کا تانا بانا بننے کے لیے نام کے ہیروئن پر ایک سسٹم کا اس جہاد ہے جو روڑی نامے اور ہندو مذہبی کے تقاضوں پر تانا بانا بننے کی سسٹم کے ہونے سے اس میں ایک قہر کے نتیجے کے وازم موجود ہیں مثلاً تانا بانا، سسٹم کی پانی، جنسیت کا افتادہ، شراب و رانیوں کے ٹکڑے۔ اس کے تین طرف میں باغی نامے، جتنے ہیں اور چوتھی طرف ہے پورا اس کا سسٹم۔ اس اور خوبانیوں کے انکس کے تھیں، خروک کے ہاں، نیوٹرونی، خروک، تھیں، باغی کی یادیں باغی اور اس کے حسیات اور تانا بانا کے سسٹم ہیں۔ اس خوب صورت نام میں باغی کے رونی شیا م اس کے سسٹم ہیں باغی سسٹم اور باغی سسٹم، باغی جو ہیں اور باغی کی قدروں و سسٹم کے ہیں باغی باغی کی بے اطمینانی پر تھیں رہتے ہیں۔ باغی سسٹم ایک سسٹم ہے۔ باغی سسٹم

کی بہو سید اس، مخلص اور وفادار ہیں۔ یار احمد خاں تھانیدار، خود غرض اور عیوہ ہے۔ پنڈت سروپ کشن مذہب کا ٹھیکیدار اور فرسودہ نظام کا پاسان ہے۔ اُس کی بد صورت بیوی ڈرگا ہے جس کے مختلف لوگوں سے جنسی تعلقات ہیں اور ان دونوں کی کریہہ المنظر نشانی ڈرگا داس ہے۔ ہنسٹ کشن کی جہت میں آوارگی اور بواہوتی ہے۔ موہن سنگھ عقل کا تیز مگر شکار کا شوقین ہے۔ بیرو، بیروکن سے وابستہ کئی اور چھوٹے چھوٹے کردار ہیں جو ناول کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں۔

”شکست“ کا آغاز کشمیر کی وادی کے ایک حسین منظر سے ہوتا ہے۔ فطرت کے حسن کا ایسا منظر جو قاری کو سحر زدہ کر دیتا ہے اور پھر خیر محسوس طور پر ناول کے مختلف کرداروں کا جڑ جٹا چلا جاتا ہے۔ راوی یعنی شیم جو ایم اے کا طالب علم ہے۔ کالج کی چٹھویں میں۔ بور سے اپنے گھر، اس وادی میں آتا ہے اور پھر تین ماہ بعد وہیں کا قصد کرتا ہے۔ وادی ناول کی ہیروئن ہے جس کی برہمنی ماں چھوٹا دیوئی ماسٹر امجد حسین کے ساتھ بھاگ گئی تھی اور پاداش میں اچھوتوں کی زندگی گزار رہی ہے۔ وادی خوبصورت مگر کمزور اور دے کی عورت ہے جبکہ چندرا کی پر وقار شخصیت اور خوبصورت جسم سارے ناولی کرداروں پر حاوی ہے۔ وہ برادری سے نکال دی گئی ایک اچھوت لڑکی ہے اور راجپوت موہن سنگھ سے محبت کرتی ہے۔ وہ اپنی چاہت کی خاطر ہر معیبت کو خوشی سے برداشت کریتی ہے۔ اسے نہ برادری کا خوف ہے نہ نہ سوج کا۔ وہ کہتی ہے

”برادری جا۔ چوبیس میں، بھائی میں، برادری نے ہمیں کون

سنا کہ بچپن یا ہے جو میں نے کی خوشامد کرتی پھر وہ۔ اور پھر

اب میری کون کی برادری ہے۔“

اس نہایت فعال کردار میں خود قاری کا جذبہ سب سے زیادہ شدت کے ساتھ پیدا ہوتا ہے۔ وہ معیبت سے کھینچتی نہیں بلکہ اسے ہٹانے کی کوشش کرتی ہے۔ یہاں سے یہاں تک کہ وہ اس سے مانگے کہ وہ فرسودہ روایات سے نمٹنے کی

صدمت چھین جاتی ہے۔ وہ اس صدمے سے اس حد تک پژمردہ (Depress) ہوتی ہے کہ اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھتی ہے اور اسی عام میں خودکشی کر جاتی ہے۔ مذکورہ کردار کے علاوہ قری کے ذہن پر دیر تک اثر انداز ہونے والا ایک ثانوی کردار دیر کا واس کا ہے۔ یوں تو اردو کے افسانوی ادب میں چھوٹے بڑے بے شمار کردار ہیں جو قری کے ذہن پر غیہ فانی نقش قائم کرتے رہے ہیں۔ مثال کے طور پر فسانہ آزاد میں خوبی کا کردار جو طرہ و صرافت کا بہترین نمونہ ہے، ہر شمار اس کا نہ پا کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں

”پستہ قد، دم نہ خم، پیر نشی خوا، تنکھیں تیکھی، ہا، جھق، زبان میں روانی کہ لٹک چھپے رو جانے اور زبان آگے۔ دماغ میں شہ پہ درجے کا آرپک، ٹکر شرتی، چند، باز، پیش بند یوں میں مہم، منظر کشی میں حلق، تنک مزاج اور غصہ در، جذباتی انداز سے ہر شمار، جنون اور غصہ کی حالت میں قہقہے کی تلاش، بہادری کا جذبہ یکن مار پوس۔“

خوبی اپنے ٹینک و نر بدن اور بے شمار ایں، اس کی وجہ سے جی مضمخہ خیز ہے اور اس کی حرکتیں تو ماشاء اللہ چشم بردار ہیں۔ پرانیہ مسعود علی ذاتی اس کا مزے چیراں لہر، میں ”خوبی کی واپسی“ کے عنوان سے اس طرح نقش و نگار بنا رہے ہیں

”اس شکی باز، پستہ قد، مڑاٹے بینی جوئی اور حسن کا مضمخہ خیز صدمہ منی سے ہے جو فارسی باتیں اس سے بھر مومس بیتات و قہقہے ہنس دینے کی کھلی دیتا ہے۔“

اس طرح چند نمونے یہ دیکھ کر اسے متعجب کرتے ہیں کہ بہت سی آئینہ و مسوئی کی سے اس نے کتنا کتنا جانی اس کی بدسلوکی، بد رفتاری، بدسلوکی کا وہ آئینہ لکھ نہیں آتا ہے

”درگا داس، اس کے شانے فراخ تھے لیکن دھڑموکھا ہوا۔ کسی سوکھے ہوئے درخت کی جڑوں کی طرح جس کے پتے ابھی تک سبز ہوں۔ بائیں ٹانگ سے لُجھا، ایک آنکھ سے کان، لیکن کان اس طرح کہ آنکھ اندر کودھنسی ہوئی اور اس میں سے ہر وقت پانی رستا تھا۔ اوپر کا ہونٹ پتلہ اور خوبصورت طریق پر خمیدہ، نچلا بے حد بے شکم اور مونہ جس میں سے دودانت باہر کو ہر وقت نکلے رہتے تھے۔“

خوبی مہنوں کی زواں پذیر معاشرت کا نمائندہ ہے جو وہاں کی لابی فضا میں پروان چڑھا ہے۔ اس کے توسط سے قاری اس دور کی مٹی ہوئی تہذیب کی جھکیوں کو دیکھتے ہوئے معاشرے کے بے ٹمرے پن اور ناقابل اندیشی سے آشن ہوتا ہے۔ درگا داس کا کردار بھی کچھ ایسا ہی ہے جو اپنے بے شکم ذیل ذول کی بدست نہایت مستحکم خیز ہے۔ اس پر ہر ایک کا ہنسنا حق بھی ناب ہے لیکن یہی درگا داس بسبب قاری کے سامنے مجسم سوال بن کر آتا ہے

”میں بد صورت ہوں، میں بہت بد صورت ہوں، لیکن یہ بتاؤ

اگر میں بد صورت ہوں تو اس میں میرا کیا قصور ہے؟“

تو قاری کی تمام خند و پیشانی اور خوش مذاقی کو ایک دھچکا سا لگتا ہے اور پھر مذکورہ کردار کی مستحکم خیز برائی آہستہ آہستہ اس کے سینے ہمدردی کی شکل اختیار کرتی جاتی ہے۔ یہی کرشن چندر کی اہم خوبی ہے کہ وہ اپنے کسی کردار کی برائی اس حد تک نہیں کرتے کہ وہ تشکیک کا نمونہ بن جائے۔ انہیں اپنے کرداروں سے ہمدردی ہے۔ ان سے وہ کرداروں کی نیسیاں اور بیسیوں کا بچا یہ غیر جانب داری سے کرتے ہیں۔ ان کا کرنے اس کے لیے مجھ پر خند رسیوں کا صریحہ نکالنا ہے جیسے درگا داس یا رومی سوچتا ہے یا چرکی مرے نشوونما ہوئے ہوں اس سے کیا

(ii)

کمرشن چندر نے ناول کے مواد کو اس طرح ترتیب دیا ہے کہ عمل اور رد عمل کا ایک سلسلہ قائم ہو گیا ہے۔ عمل پلاٹ سے برآمد ہوتا ہے اور رد عمل روئی کے شعور سے۔ اس ضمن میں ایک ثانوی کردار نائب تحصیلدار علی جوئی خاصی اہمیت ہے جس کے خیالات و روئی کی فکر کی روکے متاثر استعمال کیا گیا ہے۔ روئی شیم ایک کردار بھی ہے اور مبہم بھی، ناول میں نقطہ نظر اپنے نئے اور پرانے دونوں معنوں میں شیم کا ہے۔ پرانے تصور کے مطابق Point of view وہ شعور ہے جس کے وسیعہ سے کہانی قاری تک پہنچ رہی ہے۔ شہست کی کہانی شیم کے ذہن سے ہو کر ہم تک آتی ہے۔ Point of view کا یہ تصور یہ ہے کہ وہ تمام وسائل جن کی مدد سے کہانی کہنے والا قاری یا سامع کے رد عمل پر قابو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے، نقطہ نگاہ کے تحت آتے ہیں۔ ان معنوں میں بھی مختلف نے شیم کو اپنے alter ego سے محور پر برتا ہے۔ شیم اپنے وقت کے اس تعلیم یافتہ مکرنا تجربہ دار ذہن کی نمائندگی کرتا ہے جو مغرب کے ادب اور فلسفہ سے آگاہ و سوچتا ہے اور مائیکس کی انتہائی فکر سے بطور خاص متاثر ہے۔ ناول میں کئی چیز گرائف سے ہیں جن میں شیم کتابوں سے خدایت ہوئے نظریات کی روشنی میں پڑے کے واقعات کا تجربہ کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن وہ جانتا ہے کہ مستقبل کے پیش آنے والے حالات کے تصور سے آگاہی کی ناقابل برداشت حقیقت نہیں ہوں سکتی۔ وہ ان حد تک حقیقت پرندہ و ریاضت رکنی ہے کہ علی جو سے روایتی و راجد رویوں میں جو تباہی صورت سے اس کا مقابل کرتا ہے۔ شیم معنی جو ان حقیقت کی تلاش نہیں ہوتی۔

کمرشن چندر نے اپنے پتہ ہی نام میں مختلف کئی عناصر و اہمیت آئے

نے ترتیب دی ہے۔ ان کے نمبر و ترتیب و رنگ و بو اور انداز نگاہ ہیں۔ شہادت

”مصنف کی شخصیت، اُس کی روحانیت، اُس کے بنتے ہوئے
سپاسی عقیدے، اُس کی بے باکی، بے تعصبی اور اُس کے ذہنی
اور نفسی انقلابات کی ترجمانی کرتا ہے۔“

(ترقی پسند ادب، ص: ۱۷۷)

اب سوال یہ ہے کہ کیا ”شکست“ صرف مصنف کے ایک خاص عہد کی ذہنی اور
جذباتی دستاویز ہے جس میں Point of Reference بندوستان کا ایک خاص
ملاقہ، اُس کا معاشرہ، اُس کی جغرافیائی اور تاریخی شناخت ہے! اگر ایسا ہے تو یہ
ناول اپنے ماحول اور وقت کے سیاق و سباق میں ایک یادگار دستاویز کی حیثیت رکھتا
ہے۔ لیکن یہ بھی اندیشہ ہے کہ اب ۶۷ برس گزر جانے کے بعد یہ ناول کہیں ایک
Period Piece بن کر تو نہیں رہ گیا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا
”شکست“ میں فضا اور ماحول کی غمہ معمولی اہمیت ہے جس کے بغیر کہانی اپنی ساری
انفرادیت کھودے گی۔ لہذا اس ناول کی تحسین میں وقت اور مقام کو کسی طرح نظر
انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ناول کا عنوان ”شکست“ اور اصل Fatalism یعنی مقدرات
اور Myth پر بپناہ عقائد کی انسانی کمزوری کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ تو ہم پرستی
اور مقدرات پر متدد زمانہ کا کوئی اثر نہیں پڑا ہے۔ اس ناول کے بار بار پڑھنے کا
یہی جواز ہے۔ آج کے پڑھنے والے کے لیے ”شکست“ میں نئی نئی نکات ہیں جو
کہانی کے عہد و ہمارے اپنے عہد سے جوڑ دیتے ہیں مثلاً آج کے دور میں مذہب
کی صرف جذباتی رویوں کی تجدید۔ اس ذہنی اور سماجی عمل کا نتیجہ یہ خاصہ سیرت
فراز ہے۔ اس طرح مذہبی عقائد دور دورہ کے ناقابل تقسیم امتزاج پر بھی
نہایت خیر کیا گیا ہے۔ ویسے بھی ”شکست“ میں جو انسانی صورتیں ہیں وہ
کے جزا کی انکسار و وقت کی استعارہ کا حصہ نہیں معلوم ہوتے بلکہ ہمارے مشاہد
میں آنے والی حقیقت سے قریب کہانی دیتے ہیں اور یہی اس ناول میں اچھی قائم
رکھنے کے لیے کافی ہے۔

(iii)

”شکست“ کا ایک نمایاں پہلو روحانی طرز فکر و احساس بھی ہے۔ یہ سچ ہے کہ مرنے پر چند فکشن کی دنیا میں روحانی ادیب کی حیثیت سے داخل ہونے کیلئے اس امتیاز کے ساتھ کہ ان کی روحانیت انفرادی فکر سے ہم آہنگ تھی۔ وہ انفرادی فکر جس کی Theory ان کے ذہن میں تھی لیکن اسے ماؤں پر impose نہیں کیا، اور یہ بھی نہیں کیا کہ محض فطرت اور عورت کے حسن و شادمانہ چہرے کا ہار و مہیا کیا ہو۔ انہوں نے نہ تو حقیقت سے چشم پوشی کی اور نہ ہی اس کی سنگدلی سے روگردانہ اختیار کی بلکہ حقیقی دنیا کی پیش کش میں اپنی دیانت داری سے کام لیا اور اس کو خوب سے خوب تر بنانے کا جتن کیا۔ اس معرکے میں ان کی تحریر و زیادہ تر شکست اور زیادہ حقیقی بنا دی۔ ماؤں کا ایک قہار سرخندہ ہو

”شیا بہتہ بہتہ در نئی چہ نہ کا۔“ سے معلوم ہو جیسے وہ ایک زبان، اس نے ادب، اس نے نئی تجدید، اس نے نئی زندگی سے نشا نور بات کیا۔ یہ ایک نئی دنیا تھی۔ اس کے اپنے اصول تھے۔ بہتہ بہتہ در نئی چہ نہ کا۔ شکستہ تھے، بے بے تھے۔ در نئی کسان کا قلم تھا۔ اس سے او زمین کی تختی پر کھتا تھا۔ اور ایسے عمل ہوئے جتنا تھا کہ دنیا کے سارے ادیب، سارے محقق اور انیو کے سارے سیاست دان کے خوشہ چیں معلوم ہوتے تھے۔ در نئی در نئی رہتی تھی۔ اس سے یہ معلوم ہو جیسے در نئی بیت ہوتی تھی۔ (اس سے)

ایک طرف اس سبب کی بجائیں کہ چند کے زرخیز خیال اور احساس ہمارے تاریخی اشل سے جتنی کوئی، یا تو ہمارے زندگی اور اس کے راسخ ہونے کے لئے اس سبب نہیں کہانی حسن و شادمانہ چند ہی تھے اس لئے زیادہ تر تاریخی اشل اب تک نہیں ملے ہیں۔ وہ ایک مسرے کے رگوں کی حسن و شادمانہ سے ہیں۔ تاریخی اشل

اور ان پیکروں سے ایسی متحرک فضا تخلیق کرتے ہیں جس میں حقیقت کہیں تکخیل ہوتی ہے اور کہیں ساری فضا پر محیط نظر آتی ہے۔ وہ صاف و شفاف الفاظ کو جسموں میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جیسے بار کی کڑیوں میں موتی۔ جگہ لیش چندر ودھان کے اس خیال سے اتفاق کرنا ہی پڑتا ہے کہ

”فطری حسن کی منظر نگاری، سرداروں کا گہرا انشیاقی مطالعہ، روزمرہ کا عمیق مشاہدہ، بالیدہ تاریخی شعور، زبان کی رنگینی و رعنائی اور لطافت و شیرینی، بیغ استعارے اور تشبیہات، خوبصورت اکہرے جمے، پخت، فزائیز مکالمے۔ ان سب نے مل کر ”شکست“ کے حسن کو دو با کر دیا ہے۔“

(آمزش چندر شخصیت ورفن، ص ۶۱۳)

اس ناول میں کرشن چندر نے مختلف فنی عناصر اور ان کی آمیزش سے تیار مرثب کو اس طرح جلا بخشی ہے کہ وہ اپنی مخصوص جگہ پر گوہرِ جدار بن گیا ہے۔۔۔۔۔ زبان کی سحر انگیزی قابل قدر سہی مگر اکتہ تجربے کے اظہار کی پیچیدگیوں کی راویں حاصل ہو جاتی ہے اور زبان کا اظہار متسود بالذات بن جاتا ہے۔۔۔۔۔ یہی کرشن چندر کی کمزوری بھی جاتی ہے جو اس ناول میں بھی موجود ہے۔

”ایسی بلندی ایسی پستی“ کا کیونس زمانی اعتبار سے ۱۸۵۷ء سے ۱۹۳۸ء تک پھیدا ہوا ہے۔ یہ ناول حیدر آبادی زندگی اور وہاں کی تہذیبی تبدیلی کا آئینہ دار ہے، اور اس اسی طبقہ کی زندگی کا عکاس بھی ہے جو اندر ہی اندر کھوکھو ہو چکا تھا اور جسے ختم ہو جانا ہی تھا۔ اس میں ہے جافخر وغرور، بغض و عناد اور حرص و طمع کی ان گنت جھلکیاں ہیں۔ اس کو اہل علم نے اردو ناولوں میں ایک ممتاز و منفرد ناول قرار دیا ہے۔ اس میں جہاں انحطاط پذیر حیدر آبادی تہذیب کا امیہ پیش کیا گیا ہے وہیں دوسری جانب اسے اردو ناول نگاری میں تکنیک کے اعتبار سے ایک نیا تجربہ بھی قرار دیا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے اسے ایک ”اجتماعی ناول“ کہا ہے جب کہ خود مصنف نے اس ناول کے حوالے سے اعتراف کیا ہے۔

”یہ خاندان کی سرگذشت ہے۔ اسے ایک طرح کا شجرہ یاتی ناول کہہ لیجئے۔ موضوع وہی ہے جو فاربت سرگا کا رو چکا ہے۔ حق ملکیت جو جائیداد و سرہانے کے ساتھ بصورت ایک تصور ایک عمل کے نافذ ہوا“ (ہوس۔ ص ۳۶)

اس طرح ناول پر مصنف اور ناقدی آراء مختلف ہیں جو کوئی غیر متوقع بات نہیں۔ کیوں کہ تخلیق کار جب بھی کسی موضوع پر قلم اٹھاتا ہے تو تخلیق کے وجود میں آنے سے پہلے اس کی فکر میں ایک ساتھ کئی اثرات جذب ہوتے ہیں۔ اس کے گرد و پیش کے حالات، شخصی تجربات، تاثرات، رد عمل کی کیفیات، ذہنی اقدار ایک دھند کی مانند اس کے ذہن پر مسلط ہو جاتی ہیں۔ اس کے بعد ہی وہ تخلیق کی عمل سرگرمی اختیار کرتا ہے۔ تخلیق کار کا یہ سر عمل ایک ایسے وجدان کا مومن منت ہے جس کی تشنگانہ خود تخلیق کار بھی پورے دھوقے کے ساتھ نہیں کر سکتا، نہ ہی وہ اس کا تجربہ کر سکتا ہے کہ وہ کون سے محرکات تھے جنہوں نے اس فن پارے کو جنم دیا۔ یہ سر کا م شعوری اور شعوری کیفیتیں، رہنما آجنگی کے تحت عمل ہوتا ہے۔

ناول کے تسلسلہ، مزید، تمدنی شخصیت کو سامنے رکھ کر ایک نئے قانون

قبل جنگ اپنی بیٹی خورشید زمانی کو جس کی والدہ کا انتقال ہو چکا ہے، بے حد چاہتے ہیں۔ اس کی تعلیم و تربیت کے لیے مس اسکو کو مقرر کرتے ہیں جسے خورشید زمانی نا پسند کرتی ہے اور جب اسے یہ علم ہوتا ہے کہ وہ اس کی سوتیلی ماں بن گئی ہے تو اسے ذہنی تکلیف پہنچتی ہے۔ نواب قبل جنگ کی سکندر بیگم (مس اسکو) سے پانچ اولدیں ہوتی ہیں۔ دو لڑکے (نیازی اور محمود شوکت) اور تین لڑکیاں (نازلی، ناظمہ اور کہکشاں) خورشید زمانی کی شادی مشہور امک کے بیٹے سخر بیگ سے ہوتی ہے اور سخر بیگ کے چھوٹے بھائی نادر بیگ کی شادی نازن سے ہوتی ہے۔ پھر نازلی کی بڑی لڑکی دل افروز کی شادی کارمندول کے نواب سے کر دی جاتی ہے جس کا تعلق سرتاج الملوک کے خاندان سے ہے۔ خورشید زمانی بیگم کی پانچ اولدیں ہوتی ہیں۔ دو بیٹے (خاقان اور اصغر) اور تین بیٹیاں (مشہور امک، سرتاج اور انور جہاں)۔ خاقان کی شادی نواب ذی جاوید جنگ کی بیٹی سرور سے ہوتی ہے۔ اصغر، خورشید زمانی کی پروردہ، سمنگل کو اپنی خواست بنا لیتا ہے۔ مشہور امک کی شادی ابو الہ شمس انجینئر سے ہوتی ہے۔ سرتاج کی شادی نواب سرتاج مہوک کے نواسے حیدر مچی مدین سے اور انور جہاں کا عقد نائب جنگ کے پوتے سلطان حسین انجینئر سے ہوتا ہے لیکن بہت دنوں تک ان دونوں کا نباؤ نہیں ہونے پاتا ہے اور بیٹی، سلطان جہاں کی بیدارش کے بعد خلع ہو جاتا ہے۔ سلطان حسین، خدیجہ سے شادی کرتا ہے۔ اس سے دو بچے ہوتے ہیں اور چار تک ایک دن حرارت قلب بند ہو جانے سے اس کی موت ہو جاتی ہے۔ انور جہاں اپنے بچپن کے ساتھی، امیر سے شادی کر لیتی ہے۔ اصغر، نواب سرتاج مہاک کا پوتا، بعد جنگ کا بینا اور مہتاب جنگ کا بھتیجا ہے۔

اس تجربے (Family Tree) کے کرداروں میں وہی چاک جنگ، اعلیٰ نوٹر جنگ، مراد علی مشہدی، خاندان بھٹی، پیسا، موت جس کا مذکور، تجربے کے دن تعلق اعلیٰ نہیں دیتا ہے اور یہ سلسلہ یہاں بھی نہیں کے لئے ایک خاندان

کہانی کا پس منظر کبہ برنٹھ انداز کر دیا جائے اور اگر سے پس پشت ڈال بھی دیں تو ناول کے بہت سے متحرک کردار سر ہندوؤں کے خاندان سے وابستہ کیا جائے گا؟ اس اعتبار سے مزیر احمد کا مذکورہ ناول کے تئیں یہ کہنا کہ یہ ایک ٹھہریا ناول ہے۔ ناول کی بنیادی سنت کے اعتبار سے سب وزن نہ سہی سیکھن ڈالیں میں لکھنے والی بات نہ دے رہے کیوں کہ ناول میں مرکزی کرداروں کے ساتھ جب تک دوسرے کرداروں کا رچہ چیش نہیں کیا جائے گا دوران کا تذکرہ شامل نہیں ہوگا، تب تک نہ قویات میں وسعت پیدا ہوگی اور نہ ہی وہ ناول کی صورت اختیار کر سکتے گا۔ یہی بات "جہاں ناول" کی قوس کی تشریح خواجہ محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون میں لکھی ہے۔

خواجہ محمد صاحب نے شعوری طور پر درست افکار کو نہیں
 ہم ایک میت جہاں کی اس کے ایک حصے کو اپنا موضوع بنا دیا
 ہے چونکہ یہ میت جہاں کی ایک زمرہ میں پذیر قوت ہے اس لیے
 اس میں ایک وحدت کی حیثیت سے قلم اُٹھانے کی ضرورت
 بہت خفیف رہتی ہے۔ اس کی جہاں کی زندگی وہاں کے لوگوں کے
 متعلق کے وسیعہ کی سمجھا جا سکتا ہے۔

(وقت کی رانی، ص ۲۲۹)

کی رانی میں میں محمد بنی رانی کے جہاں مذکورہ ناول کو پڑھا ہے
 اس کی باندی کی تہمتی اس کا یہاں جہاں کی ناول ہے۔ اس
 میں مختلف کے لیے کیا گیا (ان کے بہت سے مسائل اور مشکلات
 نامہ پیش کیا ہے جو مغربی تہذیب کی زندگی سے یہ کہانی
 ہے اس میں اس کے مسائل کے پیش نظر اس کی زندگی کا یہ
 اس کی تمام حقائق سمجھا جائیں۔

ناول کی تاریخ تالیف اس کے

(II)

یہ بات یقینی طور پر بھی جاسکتی ہے کہ اردو میں اتنے ڈھیر سارے کرداروں اور وہ بھی متحرک کرداروں کو پیش کرنے کے سلسلے میں اوقیت عزیز احمد کو حاصل ہے۔ اگر ان فعل کرداروں کو ہم خانوں میں تقسیم کرنا چاہیں تو ان کی تین شکلیں بھر کر سامنے آتی ہیں۔

۱۔ وہ کردار جو ناول میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں مثلاً نور جہاں،

سلطان حسین اور سریندر

۲۔ وہ کردار جو ثانوی حیثیت رکھتے ہیں جیسے شمشیر سنگھ، عہدی حسن

کار جنگ، خورشید زماں، سر تاج، اطہر اور کمال۔

۳۔ وہ کردار جو ضمنی حیثیت رکھتے ہیں جیسے حیدر مچی الدین، سنج

بیگ، سرور، نیازی، صف و غیرہ۔

مرکزی کرداروں میں نور جہاں کی شخصیت سب پر حاوی ہے۔ وہ سیدھی سادھی،

صاف آئینہ کے کردار کی عورت ہے جو قرب و جوار کے ماحول کو پسند نہیں کرتی ہے۔

والدین کی مرضی سے سلطان حسین انجینئر سے شادی کر رہی ہے۔ ناول نگار اس کی

شخصیت کو ان الفاظ میں اجاگر کرتا ہے

”نور جہاں کو ابھی یہ سب خواب معلوم ہوتا تھا اور وہ یہ فیصلہ

بھی تک نہ کر سکی تھی کہ یہ خوب خوش آئند تھا یا نہیں۔ اتنا ضرور

تھا احساس تھا کہ اسے نور سے پن میں جنس کی مرافعت تھی

اور اب جنس دن رات کی چیز تھی۔“ (س ۸۰)

.. سوچنی تھی کہ

اور اسے انداز سے باہر لے کر گھومنے کا حق نہیں تو اس کے

شاہ کو بھی عین نئی مون کے زمانے میں، مسوری کی پہلی شام کو

کی درون دوسرا تھکا ہوا۔ ہانے چاہی حق نہیں۔ یا انوں

ایک دوسرے کی ملکیت ہیں یا کوئی کسی کی ملکیت نہیں۔“

(ص: ۹۱)

عملی زندگی اس نقطہ نظر پر پوری نہیں ترقی ہے۔ وہ اپنے چہرہ جانب جو ماحول دیکھتی ہے اور جن حالات و حادثات سے دوچار ہوتی ہے، اُس سے اُس کی ذہنی اور ازدواجی زندگی میں انتشار بڑھتا ہے اور یہی انتشار ایک ایسے شکل اختیار کر رہا ہے۔

سلطان حسین ایک کامیاب انجینئر ہے۔ اس کے دوستوں اور محبوبوں کا حلقہ وسیع ہے۔ وہ مسوری میں ہر سیزن میں ایک نئے معاشرے کی تلاش میں جاتا ہے اور جب ایک نو عمر لڑکی اس کی گھنٹیوں کے سفید باؤں کو دیکھ کر طغنا کرتی ہے تو اسے اپنی لڑائی ہونی جوئی کا حساس ہوتا ہے اور پھر وہ فوراً جہاں سے شادی کر رہا ہے۔ اُس کی عاشق مزاج ہلکا آواز کے بارے میں ہر چند کہتا ہے

”یادداشتیں اب شادی بھی ہوئی مگر تم جب عورت کی طرف

دیکھتے ہو تو اس طرح جیسے سارے گھر کے جوئے پیاتے ہو۔“

(ص: ۱۳۰)

دونوں میں بھی بیہوشی میں ورہیلی ہونے (Villain) کی طرح نظر آتا ہے۔ جب خیات و افکار (Complexes) کا شکار ہے۔ فوراً جہاں سے محبت کرتا ہے گلیں اُس کا حساس خلع ہونے کے بعد ہوتا ہے۔ حالات سے گھمبیر کرنا چاہتا ہے مگر اپنی فطرت، جذبات و عشق مزاج ہونے کی بدولت اسے چھوٹ کر رہ جاتا ہے اور قریبی اُس کے انجام پر فکس کرتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنے دماغ میں اس کے ماضی کی تعلیمات کی چھوٹی چھوٹی تصویریں، گھنٹی و گھنٹی کی تجزیات کی تصویریں، یا متحد قریبی کے ناموں و نسلوں سے باندھے رحمت کے حیرانہ یہاں تو وہی جہانی کشش، ایک تہذیب کی استقامت، تین ناموں کے ساتھ ساتھ اس کی زندگی و یہاں تک کہ وہی زندگی میں انسانی حیوانیت سے اس طرح افسوس کے ناموں میں ایک نیا تہذیبیہ تہذیب کا پیاتے۔ بتوں کے ناموں میں

اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ نیا تجربہ کرنے کے باوجود انھوں نے ناول کی دلچسپی میں کمی نہیں آنے دی۔ انھیں اس تجربے میں جس حد تک کامیابی حاصل ہوئی ہے، اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انھوں نے ناؤں کو سیاسی مقصد یا نظریے کا پابند نہیں بنایا بلکہ معاشرتی انحطاط کے چند رُخوں کا مطالعہ "زادوں سے کیا ہے۔" (وقت کی راگنی، ص ۲۳۲)

"ایک بلندی ایسی چستی" کا تیسرا اہم مردار سریندر کا ہے جس کا تحقق متوسط طبقے سے ہے۔ وہ آل انڈیا ریڈیو میں ملازم ہے۔ ذہین اور باشعور ہے۔ فلسفیانہ نقطہ نظر کا حامل ہے۔ قرب و جوار کے ماحول سے بیزار ہے۔ اسی لیے اس کی شخصیت ایک Spoilt Genius کی طرح بھرتی ہے جو ذہنی انتشار اور جذباتی پرگندگی سے بچنے کے لیے طرح طرح کی سکریٹوں، شادیوں یا سٹے کا سہارا لیتا ہے پھر بھی ذہنی بامیدن اور زندگانی پیچیدگیوں سے بچنے کی قوت ہی مردار میں نظر آتی ہے۔ وہ بہت کچھ خودکلامی کے سبب میں کہہ جاتا ہے۔ ناؤں نگار بھی سریندر سے قاری کو کسی سبب میں متعارف کراتا ہے

"مسٹر سریندر تمہارے اس سیاہ رنگ، ہندو نما مہوترے چیزے اور پیسے دانٹوں پر کون رزق کا شوق ہوئی۔ عاشق ہمیشہ تم ہی ہوتے رہے۔" (ص ۱۰۵)

اور وہ اپنے دوست ساتن حسین کو بتاتا ہے "میرے دوست، تمہیں تھے۔ ایک مسرت اور اور فی بیارقی۔ جب میں ایک سے متوجہ ہو کر پوری توجہ نہ لے سکتا، وہ خاموش رہتا تھا۔" (ص ۱۰۵)

محمد حسن مسکری مذکورہ ناؤں کا تجزیاتی متن تحریر کرتے ہوئے اس بارے میں بتاتے ہیں "جو چیزیں اس کتاب سے باقی ناؤں ہونے پر خاص طور سے

دراست کرتی ہے وہ سریندر کی خود کلامی ہے جس سے ہمیں
 ناول کے چچ میں بھی ساکتہ پڑتا ہے اور آخر میں بھی۔ پس تو یہ
 ساری کتاب ہی ردو میں ایک نیا تجربہ ہے لیکن اس قسم کی خود
 کلامی کا تجربہ تو ردو میں بائبل ہی اوجھا ہے۔ کتاب کو
 سریندر کی خود کلامی پر ختم کرنے کے یہی معنی معلوم ہوتے ہیں
 گویا ساری داستان سریندر کی شخصوں سے دکھائی گئی ہے، خود
 وہ کسی جگہ نہ ہو یا غائب۔ اس سارے اسباق کی ذمہ داری وہ
 اپنے شعور میں محسوس کرتا ہے۔ اس سارے تجربہ کو آخر
 کرنے کی ویش میں جی ای ای صفہ دف نہرتا ہے۔ اس تجربہ
 کو با معنی بنانے کی فکر بھی اسی وجہ سے وہ اس شعور کی
 ذمہ داریوں سے بچتے ہیں۔ اس نام میں صفہ ای ای ایک
 شخص بن جو یہ بارگاہ تھا ہے۔

(وقت کی رانی میں ۲۳)

پروفیسر محبوب احمد سارانی نے اس نام کا مجید محکم قرار دیا ہے اور
 سریندر کے بار پر خصوصی توجہ دیتے ہوئے اس کی اہمیتیں چاروں میں
 "اس کے اہم نام میں مکمل کی رفتار پر چاہتا ہے بلکہ درمیان
 کشیدہ تہ کے رہتا رہتا ہے، اور ان میں وہ بھی ہدف
 ہر دست بنانے سے نہیں پڑتا۔ صوفی کے زہر میں بکے ہوئے یہ
 تہ کے تہ تر معرکہ سے مانتہ یہ بات ہے جس میں اس کی
 اردی، قوت مشاہدہ اور ان کی سمیت پر اس میں۔ اور
 اس کے یہ اس کی شخصیت کا ایک پہلو اس کی خود کلامی
 ہے۔ اس کا اس میں ہے۔ اس کے اپنے نام۔
 مختلف تہ کے پاس اس رہتے ہیں۔ اپنے اہمیتیں کرنے

تو ہمت اور تعصبات اور پہلے سے تشکیل کردہ مجروضات کے
حصار کھڑے کر رکھے ہیں اور حقائق کو صحیح تناظر میں دیکھنے کی
 بجائے ہم تاویل بے جا کی فکر میں لگے رہتے ہیں۔“

(اردو کے پندرہ ناول، ص ۱۵۸)

سُریندر کی طرح حیدر علی الدین بھی اپنی دنیا آپ بساتا ہے مگر کوئی دیر پا
تاثیر نہیں چھوڑ پاتا ہے۔ اتنی سادہ راجہ راجایاں شجاعت شمشیر سنگھ بہادر، دیوان
فرخندہ نگر اور نائب اسد ظنت کے علاوہ عہدی حسن کار جنگ، ذی جاہ جنگ اور
خاقان جنگ فکری طور پر آزاد اور بے نیاز نظر آتے ہیں لیکن اپنا دبدبہ اور آن سبھی
برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ خاقان اور نادر بیگ لاہور نظر آتے ہیں۔ نازلی اور خورشید
زمانی اپنی مارت اور شان و شوکت کی نمائش کرتی ہیں اور اصغر کو تو قدرت نے محض
اب در عورت کے لیے بنایا تھا۔ عزیز احمد کے الفاظ میں

”نادر بیگ کی طرح اصغر نے بھی زندگی پر غور کرنے کی
ضرورت محسوس نہیں کی۔ یہی سیاست کو موثر کار سے زیادہ اہم
نہیں سمجھا۔ یہی مذہب یا معاشیات کو سب اسٹک سے زیادہ
اہمیت نہیں دی۔“ (ص ۵۹)

احمدی، کملا، ملا، نیازی، سکندر بیگم اور محمود شوکت رقبہ اور حسد میں جھگڑتے ہوئے
کردہ نظر آتے ہیں جو زمین مزاج اور جنس پرست ہیں

”نیازی، محمود شوکت ایک چھٹے ہوئے اور خصوصاً نیازی کے
نام سے قوسب و قف تھے۔ فرخندہ نگر کے باہر اپنے گھوڑوں کو
سہ پہر دھڑاتے ہوئے، یہ دونوں بھائی جوان دھڑ اور کسان
گھوڑوں کو سہا کے جاتے اور دھڑ اور دھڑان کے پیچھے
دھڑاتے چتر دھڑاتے اور تھک دھڑاتے ہو جاتے۔ یہاں
تھک کے خنہ، یہ خنہ بعد اپنی گھوڑوں کی دھڑاتی دھڑاتی

کرتی ہوئی اپنے شوہروں اور بھائیوں کے پاس واپس
آجائیں۔“ (ع ۳۸)

ناموں میں غریب غورتوں کے استحصال کی ایک اور شکل سنیں، لکنر، سدا بہار جیسے
کراروں کی صورت میں نہہرتی ہے جو درمیش کا سامان بنتی ہیں۔ فرخندہ نگر میں
ن ”چیمبروں“ کا دستور تھا۔ یہ چیمبر، بدستیں، جوان موٹیں، بچے دیتیں۔ ان
چیمبروں میں سے جو صاحب کو پسند آتی وہ تو خیر خواہ بن جاتی اور نیمہ صاحبہ کی
رقیب ہوتی جیسے گھر کے دیگر افراد یا احباب کے کام آتیں۔ نور جہاں کے علاوہ سحر
بیگم اور مشہور مسعود کی شخصیت کی حد تک صاف ستھری اور مشرقی رنگ میں رنگی
ہوتی نہہرتی ہے ورنہ بھی کردار فنی اور جذباتی اچھٹوں کے شکار ہیں بلکہ نفسیاتی
مریض دکھائی دیتے ہیں۔ عزیز احمد نے نہ صرف ان کی نفسیاتی چیمبریوں کو سمجھا ہے
بلکہ ان کی تہہ در تہہ پرتوں کو کھٹکاتے کی کوشش کی ہے اور بدشہ یہ کچھ بھی ارادہ ناموں
میں پائی بار، پکھنے کو مانتا ہے۔

(11)

عزیز احمد کی یہ سب سے بڑی خوبی ہے کہ انہوں نے اپنے ناموں کی خاطر
تئیر کے انتخاب میں بڑی چابکدستی سے کام لیا ہے۔ ایک پست
(Active) تئیر کے انتخاب نے ناموں کے عنوان کی مناسبت سے ان کا کام بہت
آسان بنا دیا ہے۔ ناموں میں پیش کرنے کے لیے مناسبت، ان کے سامنے کے
واقعات اور حالات کی صورت میں موجود تھے انہیں وہ اپنے کرداروں کی نفسیات و
نما میں رکھتے ہوئے تخلیق کرتے تھے اور بتوں کے وہ وہاں ہر نام و کردار کی
حیران کن مناسبتیں تھیں اور یہ سب کچھ جیسے کہ مختلف کے ان تھیف کے قلم
چندوں پر پائی۔ اس لیے ہر نام میں خود تئیر کی بات

اپنی حد تک مجھے صاف دکھائی دیتی ہے۔ میں نے حقیقت نامی
و ہمیشہ نام و کردار کی سمجھا ہے۔ مومن سے بھی اپنی شیشہ اسند ہو گیا

فلم خراب ہو یا فلم بیٹے وقت روشنی ٹھیک نہ ہو۔ یا میری اپنی
بصارت یا بصیرت میں فرق ہو۔ لیکن میں نے زندگی کی تنقید،
ہمیشہ زندگی کی عکاسی کے اندر سے کی ہے۔ اور میں اصلی اور حقیقی
کے فرق کا قائل نہیں۔“ (ایسی بلندی ایسی پستی، ص ۲۳۱)

لیکن شاید انھیں اس بات کا علم نہیں تھا یا انھوں نے اس جانب توجہ نہیں دی کہ نوٹو
گرافر جب منظر میں (Viewfinder) سے لینس کے سامنے کا منظر دیکھتا ہے تب
لا شعوری طور پر منظر مثبت اور منفی پہلو اس کے ذہن میں درآتے ہیں اور وہ تصاویر کو
واضح اور با مقصد طور پر ریکارڈ کرنے کی خاطر فوکل رائن سوچتے دیکھتے ہیں۔
اس طرح یہ لا شعوری رویہ اسے تمام علم و آگاہی فراہم کر دیتی ہے جو ہم آہنگ
ہو، شعور کو تخلیقی بناتی ہے۔ یعنی شعوری اور لا شعوری کا ٹکڑا ہی ایک عمدہ تخلیق کی
نامن ہوتی ہے۔ عزیز احمد یقینی طور پر حیدر آباد سے باہر کی کم و بیش تمام ادبی و سیاسی
حکایات کا بھی شعور رکھتے تھے تب ہی وہ واقعات سے زیادہ ان کے اثرات کا
جا نزدہ داخلی زندگی کا وہ تکرار ہے جس کی روشنی میں سے رہے تھے اس لیے ان کی تخلیق
میں باہر کی ذرا سی سے زیادہ اندرونی ذرا سی پر قوجہ موزوں گئی ہے جیسا کہ وہ خود
مندرجہ بالا اقتباس میں تحریر کرتے ہیں۔

حیدر آباد کی نخط ط پذیر معاشرے کی یہ صورت حال انگریزی عہد میں
ان تمام دیسی ریاستوں کے حالات سے کسی طرح بھی مختلف نہیں تھی۔ شان و
شوکت کی بے جا نمائش، مصلحت افغانیت، انگریزی صاحب بہادر سے وفا داری،
میں و بیرون کی زندگی، ستیاس کی کثرت، غرض جو کچھ بھی اس نام میں سے وہ
سب انگریزی ریاستوں میں جیسا ہوتا ہے وہاں پر موجود تھا لیکن اس نام کی
تغزبات یہ ہے کہ اس کا سلسلہ عہد مغلیہ کے معاشرے سے شروع ہوا مختلف اور
تغزبات سے نرسا، یہ رنگ و روپ بدلتا، اپنے انجام تک پہنچ رہا تھا اور ایک مرقی ہوئی
تغزبات جو بہت قدیم تھی لیکن حیدر آباد کی تغزبات کی شناخت بن کر معدوم ہو جاتی

ہے۔ اس بابت محمد حسن عسکری اپنے مضمون مسمولہ وقت کی رائی میں لکھتے ہیں
 ”حیدر آباد کے امیر طبے کی ایسی دانش چاند ار تصویر ابھی تک
 پیش نہیں کی گئی تھی۔ یہ جتنہ اب تو سمجھنے مر ہی چکا ہے مگر دب
 میں عزیز احمد صاحب نے اسے بہر حال مکتوف کر دیا ہے۔“
 (تس ۲۳۲)

عزیز احمد نے خود مذکورہ ناول میں شیراز آبادی کی نظم ”بخارہ نامہ“ کے قوسطہ
 و حلال سے بڑھتی ہوئی زندگیوں و مٹیلی انداز میں پیش کیا ہے۔

”سائنس مغیہ کے زور کے بعد سائنس پٹی کی پہاڑیوں پر
 سپاہیوں کے قدموں کی چاپ مولوف ہو گئی۔ مگر بخارہ
 تجارت کرتے رہے۔ مرنے پہنچے دھو کر کرتے رہے۔
 ابدان کی ویرانی پت میں جہاں ہر کاتے سیا۔ رنجیت سنگھ نے
 سکھ شاہی کی۔ انگریزوں نے لڈل شہ کیا۔ بخارہ
 تجارت کرتے رہے اپنے ہاں کی اپنی مورتوں کی اپنی۔ یہاں
 تک کہ گمریز بہار نے رفتہ رفتہ تجارت اتنی بڑھائی کہ شیراز
 آبادی کی پیش کش کوئی چوری ہوئی۔ ایک بخارہ کیا، سب بخارہ
 طرف غلطی صحت منہ گئے اور شہن پٹی کی پہاڑیوں کی
 پکڑندیاں خاموش ہو گئیں۔“
 (تس ۵-۱)

وقت کے تناظر میں نام کا محاسبہ کریں تو یہ تین پشتوں پر پٹی سے یعنی
 زمانہ قبا رست اس کا چہرہ دے دے۔ اس کا مطلب ہے۔ اس وقت کا زمانہ
 نگارن ٹھکانہ میں رہتا ہے۔

”تین مرتبہ میرے ہاں پر مغربی تمدن کی ہریں مندرجہ
 ہیں۔ پہلے قبا رست بعد اس کے زمانے میں قبا رست
 پورا ملک نے ان زمانے میں اپنی معاشرت بدل دی۔“

صاحب لوگ بننے کی تحریک۔ دوسری مرتبہ مغربیت کی جو پوش
 ہوئی اس نے اندر اندر سے بدنا چاہا اور تیسری اور آخری
 مغربیت۔ اسے مغربیت کہہ دیجئے یا مزدکیت یعنی اشتراکی آزادی
 خیالی۔“ (ص: ۲۰)

دراصل جاگیردارانہ ماحول کے سارے لوازمات جنگ آزادی کے اختتام تک آتے
 آتے کس طرح ٹوٹ پھوٹ کر نیست و نابود ہو رہے تھے اور حق ملکیت، جائیداد اور
 سرمائے کے تار و پود، شخصی اقدار سے نکل کر جمہوری طرز زندگی کے تحت کس طرح
 منتشر ہو رہے تھے، یہ سب اس ناول کے پس منظر ہیں بلکہ یہی دو محرکات ہیں جن
 سے ”ایک ہندی ایسی ہستی“ ایک تاریخی ساز ناول کی صورت اختیار کر رہا ہے۔

اس ناول کے تاریخی ساز ہونے کی ایک وجہ اور بھی ہے وہ یہ کہ یہ ناول
 ادب میں آنے والی تبدیلیوں کی نشاندہی بھی کرتا ہے جن کا سلسلہ ”انارکے“ کی
 شاعت سے شروع ہوا تھا، اور ترقی پسند تحریک کی صورت میں پورے ہندوستان کی
 زبانوں کے ادب پر چھا گیا تھا۔ عزیز احمد اس سلسلے میں تحریر فرماتے ہیں
 ”یہ تحریک پچھلی قوسوں میں گریشن پٹی تک محض ایک ذہنی فیشن بن کر
 گئی۔ اس نے ہندوستان کے عوام میں انقلاب برپا کیا ہو یا نہ
 کیا ہو، وہ اسے قفسے کے افراد کو اس سے مراد کار نہ تھا ورنہ ادب
 ہے۔“ (ص: ۲۱)

یعنی بتوں کے مذکور و ناموں کے پلاٹ و پراس کے کرداروں کا اس شے کی فکر سے
 بہتہ مینا دینا نہ تھا۔ لیکن یہ غلط بات یہ ہے کہ وہ بذات خود اس راوی پر کاغذ نہ رہے
 ہیں کیونکہ جس طرح کا برتاؤ (Treatment) ان کے اس نام میں ہے، وہ اس
 حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے کہ ان کی زبان و گفتاری کا انداز یہ سائنسی ہے اور ادبی کرنے
 کے، اقصائے دور کے، معرخی انداز سے تیار ہے۔ یہ سب ہے جس سے دو زندگی کا ناول
 بھی پیدا ہو رہا تھا۔ یہ چاہتا تھا کہ اس سے منظر پیش کرنے میں

نہیں اس زمانے کی قدر کا پاس و لحاظ بھی نہیں رہتا ہے۔ اس کھلے خیال کے پس پشت ان کی سوچ کا سلسلہ فلسفہ وجودیت سے متاثر نظر آتا ہے۔

عزیز احمد تنہا اپنی ذات کے حصار میں بند رہ کر تخلیقی عمل نہیں کر سکتے تھے اور وہ ان تمام حقائق کے خاموش تماشاگر بھی نہیں رہ سکتے تھے کیوں کہ وہ خود عمل کا مرچشمہ تھے۔ یہ حقیقت بھی ہے کہ فن کار اپنی تخلیقات سے اپنے وجود کو ہمراہ رکھ کر نہیں رہ سکتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے ہر عمل میں چھپا بیٹھا رہتا ہے۔ انھی وہ اپنے کرداروں کے عمل اور رد عمل میں بوٹتا ہے تو انھی اپنے غور و فکر و کرداروں کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ دوسرے عمل میں بحیثیت انسان بھی۔ تعلق نہیں رہ سکتا۔ یہی کیفیت عزیز احمد پر ناموں کی تخلیق کے درمیان گزری ہوئی۔ اس کے باوجود انھوں نے متعلقہ کرداروں کو زندگی سے سوچنے اور عمل کرنے کی چھوٹ بھی دے رکھی ہے کہ وہ حوالے کے مطابق تھے کہ انھیں یہ کرنا ہے کیوں کہ فلسفہ وجودیت کے تحت اقدار کا مسئلہ انسانی صورت حال، تنہائی، قتل اور غیرتیں، آزادی اختیار، عدم اختیار، غم و سب سے مراد جاتے ہیں۔ مذکورہ ناموں میں خود بتوں انھیں کے کھلے فو و برائی کرتے رہتے ہیں لیکن اپنے ایک کردار ہر بندر کے ذریعہ حق و فوقان واقعات اور حریت پر تبصرہ بھی پیش کرتے رہے ہیں۔ اس طرح ناموں میں وجودی صراحتیں ممکن بنی شاید سب سے پہلے عزیز احمد نے ہی یہ تمام بعد میں اس مختلف ناموں کے یہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ اس موقع پر یہ تذکرہ مناسب ہوگا کہ ہر بندر کا رپہ چلنے کی جگہ میں فوراً جہاں اور حالت ان کے مسوری ٹپنے پر شامل ہوتا ہے اور درمیان میں مختلف ماحولوں پر (یعنی حسب مزاج) تدبیر و تدبیر رہا کرتے ہیں (اور ایک ایک نمونہ ہر بندر کے ماحول کے مطابق) صورت میں درستی بھی ممکن ہے کہ بات چیت کرتے ہوئے یہ فلسفہ پیش کرتا ہے۔ اس بارے میں یہ کہیں یہاں کہیں ہوتا ہے کہ ان کے ہر نمونہ پر شہرہ ہیں اور وہ ناموں کے لئے اپنے جذبات کا خیال بھی ہر بندر کی زبان سے کہتے ہیں

یادیں کہ اس مرد کے ذریعے خود کو ذہنی قید سے آزاد کرتے ہیں۔ یہ بھی رد و ناول میں یک نیا تجربہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

مذکورہ ناول میں روایتی طور پر جو ہیرو اور ہیروئن پیش کیے گئے ہیں وہ اس انحطاط پذیر معیثہ سے کئے منہ اندے قوی ہیں لیکن ایک خاص بات یہ ضرور نظر آتی ہے کہ ہیروئن کی شکل میں نور جہاں میں ابھی عزت نفس اور مردانہ پاکیزگی موجود ہے۔ لہذا وہ ایسے معیثہ سے جس میں سانس سے رہی ہے جہاں مشرقیت کے اثرات سب سے زیادہ ہیں۔ بچپن کے واقعات کے حوالے سے جب ناول کی ہیروئن نور جہاں اور اس کی بہن سرتاج سکوں میں اپنی سہیلیوں کے سامنے خوب خوب ڈانگیں مار کے ایک دوسرے سے سہنت سے جانے کی کوشش میں مصروف رہتی ہیں اور دوسرے بچے کی تعلق سن سن کر شگ اور حیرت سے نہیں دیکھتے رہ جاتے ہیں تب بھی نور جہاں کے ذریعے مذکورہ مشرقیت کا خد و خصل صریح ہوتا ہے۔

سرتاج پر اپنی ساتھیوں کے سامنے ڈانگیں مارتی۔ "نہ سب کچھ نہیں، کل شام کو دتر سے خان حضرت کی سواری جا رہی تھی۔ ہمارے گھر کے سامنے سے خان حضرت نے ڈر نیور و ختم دیا۔ موٹر روک دی۔ میں گیت کے پاس کھیل رہی تھی۔ خان حضرت نے مجھے بلایا۔ گود میں لٹا کر پیار کیا اور بوسے۔ بڑی خوبصورت لڑکی ہے۔ پھر خان حضرت نے مجھے ایک شادی دینی اور چمے کئے۔ نور جہاں بوس لگی "سب جھوٹ، سب جھوٹ"۔ سرتاج اس کے ہاتھ چپ رہی حرمز دی۔ مجھے یہ معلوم۔ تو اس وقت کہاں موجود تھی۔ "نور جہاں" چپ چھپوئی۔ "میں۔۔۔ تم بھی یا شہیناں بک رہی ہو۔" (س ۳۰۳-۳۰۴)

یہ گفتگوں سے مذکورہ مرد کے متعلق اس قدر اندازہ ہو سکتا ہے کہ جس قدر کہ وہی میں اس کی تربیت ہو رہی تھی، وہاں خوار و کمزورتی کے خد و خصل

حضرت سے وابستگی کے ساتھ ساتھ نام نہاد انگریزیت کے اثرات ہوتے ہوئے
 کہیں کہیں دہلی دہلی شریقت بھی موجود تھی۔ یہ اثرات نور جہاں کی بڑی بہن مشہور
 النساء میں بھی ملتے ہیں جس کا اخبار عزیز احمد نور جہاں کی والدہ خورشید زہانی بیگم کی
 شہنی مراثت کے سبب اخبار کی صورت میں یوں کرتے ہیں

”کسی شادی کی تقریب میں خورشید زہانی بیگم کے دور کے
 رشتے کی ایک بہن لانی آئی ہوئی تھیں۔ جن کا ایک بڑا حد
 سے زیادہ اور چٹا تھا، ہاشم مایوں جیسا۔ اس کو دیکھ کر خورشید
 زہانی بیگم کہنے لگیں ”اگر میں تو کھانے کو بھی معصوم نہیں چو
 رہے ہوں۔ مگر ماشاء اللہ بچہ دیکھو تو کتنا پیار ہے۔ مگر یہ ان
 فقیر نیوں کو ایسے پیارے پیارے بچے دیتا ہے، مراثت کے بچے
 دیکھو ایک سے ایک اچھا رخصت“ ”مشہور النساء اس وقت
 کوئی بارہ سال کی ہوں۔ اس نے دیکھا کہ لانی کی آنکھوں
 میں آنسو ابد ہوا ہے۔ یہ چہ نہیں معصوم ہوتا کہ وہی کسی کی
 ناقہ مستی کا زور جو کچھ میں کرتے۔ اس نے کہا ”اچھا آپ
 کیوں یہی کچھ پوری باتیں کرتی ہیں۔ مگر سے اریہ۔ سب
 پر پتھر چپا وقت آتا ہے، مراثت کا ہے۔“ (نرس ۵)

جہاں تقریب میں اپنی لانی کی نصیحت خورشید زہانی بیگم کو منع کرنے کے لیے لانی
 تھیں۔ انھوں نے ان کی کچھ رسید کر دی۔ پٹیوں سے مٹائی اور سپن مٹائی
 میں تنہا ہی بنا مشہور النساء نے شادی کے بعد اپنی والدہ سے جدا ہو گیا تھا۔
 یہاں یہ حساس خوراک ہوتا ہے کہ ناز و نعم میں پٹی۔ لانی کی تعلیم کی
 روشنی سے معمور ایسے متعصبانہ ماحول میں تربیت پا رہی تھی کہ لانی نے ماریٹ
 بڑے ہی صبر سے اپنی ماں کی نصیحت کو سہا، یہ بات تو حق ہوتی ہے کہ لانی کی
 یہ سوج مشہور نہیں لانی نے اپنی بہنوں کی تعلیم کے بارے میں پتھر لانی میں رہنا دیا۔

ساتھ ہی ساتھ یہ بات بھی کہ ایک خاندان میں رہنے والے مختلف افراد مختلف مزاج اور طبیعتوں کے حامل ہوتے ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ سب ہی افراد محض ماحول کی بنا پر ایک ہی فکروہامل کے ہو جائیں۔ مثلاً نور جہاں کی منجھلی بہن سر تاج اپنی ماں کو رشید زمانی بیگم کے رنگ میں رنگ گئی تو نور جہاں پر اُس کی بڑی بہن مشہور النساء کے مزاج کا سایہ پڑا۔ اس طرح مشہور النساء ایسے ماحول میں رہتے ہوئے بھی کسی دوسرے عزیز کا اثر آیا ہوگا، اور پھر اس حقیقت سے کہاں انکار کیا جاسکتا ہے کہ ولی کے یہاں شیطان اور شیطان کے یہاں ولی پیدا ہوتے ہیں۔ انسان اپنے ماحول کی نئی بھی کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو برائیوں کے خلاف علم بند کرنے والوں کے یہاں برے لوگ پیدا نہ ہوئے ہوتے۔

اس پراگندہ اور افشار پذیر معاشرے میں بیرونی نور جہاں کے کردار کی نشان دہی اور پاکیزگی نفس کا یک پہلو اور نظر آتا ہے، جب وہ مسوری میں بیگم مشہدی اور ان کی صاحبزادی جمیس کے درمیان پیدا ہونے والے کرب ناک فتنی فاصے کو سمجھنے لگتی ہے اور جمیس کو مشورہ دیتی ہے کہ جب تک اس کی مہا زندہ ہیں دو کم از کم اپنے جیسائی محبوب سے وابستہ نہ ہوتا کہ اس کی مہا کو یہ دکھ نہ جھین پڑے کہ جو پہلے ہی دلق کی مریتنہ ہے اور اس غم میں حُل رہی ہے۔

بقلم طبقتہ اشرفیہ اور بہ باطن رزائل ماحول میں دوہری زندگی جیتے ہوئے بھی بیرونی کو اپنی عزت نفس کا شدید احساس ہے اور جب اس کے شوہر سدن حسین کو اپنی غم خیزی میں نور جہاں کی کسی پارٹی میں شمولیت پر شک گزرتا ہے اور وہ اس کا مدد کرتا ہے تو نور جہاں کے اندر چھپ کر روئی پاکیزگی اور عزت نفس کا اظہار اس کی جانب سے یوں ہوتا ہے

”جب تم مجھے مارو، بد معاش، زندگی بگھتے ہو تو پھر مجھے اپنے گھر سے جا کر کیا روگے۔ درمیں تم سے کہہ چکی ہوں تمہاری رہائش ہے کہ تم کو چھوٹی کوئی مارو بد معاش بیوی ماتی۔ میں یہ

مروں مجبور ہوں۔ میں تارگی اس سے نہیں کرتی کہ مجھے
تمہارا تو پاگل نہیں۔ اپنے ماں باپ کی عزت کا خیال ہے۔
وگ یہ کہیں گے کہ سخر بیگ کی بیٹی ایسی ہے۔ نہیں تو میں تم کو
مزدبانی

(حصہ ۲۰)

ماں کی یہ خوش فہمیاں کی اپنی ذہنی پاکیزگی اور محتاط رویہ کی دو مثالیں
دیکھیں جن کو اس کے کردار کے جوڑے سے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس کو یہ کہ
جب نور جہاں ایک پارٹی میں شمولیت کے بعد حیرانہ جانے کا ارادہ ختم کرتی ہے تو
اس کے بعد اس کے بچپن میں اس کے ساتھ حیوانیت اور شش کرتا ہے۔ اس سے اپنے
ساتھ لے جانے تکین نور جہاں خود اوشانی شدہ اور ذمہ دار خاتون سمجھتی ہے۔ اس
کے معاشرے میں بھی اپنی ذہنی پاکیزگی کو برقرار رکھنے کے لیے اس کے ساتھ
جانے سے صاف ریزہ کرتی ہے اور اس کے ذریعے سے اس کے دل میں آگے بڑھتی ہے۔ وہ
اتھم کے ساتھ تنہا ایک محراب بنا کر نور نہیں کرتی کہ جذبات سے بھگتا نہ دین۔ اس
مصرحہ سائنس کے ختم ہونے کے بعد ایک گراں قدری ضرورت ہوئے بھی وہ
اتھم سے اس وقت تک فیصلہ بنا رہتی ہے جب تک کہ اس سے اس کی شادی
نہیں ہو جاتی ہے۔ اس نکتہ پر پڑی معاشرے کے اندر سے اس کی اور وہ مزید
کارروائی کی صورت نور جہاں کوئی بھی موقع یہاں نہیں آئے اسی لیے اس کی
ذہنی اور عزت اس پر حرف آئے۔ یہ ساری خوبیوں میں اس کے مذہب و دین کی
میراث میں موجود ہیں جن میں اس کے متعلق میں مزید ترقی دینا اور اس کے سائنس
یہاں سمجھا جائے تو اس کی ساری قدر سے خالی ہے جو اس کے لیے ایک حق تعلیم یافتہ
انکس میں ہونا چاہیے۔ اس کے دل میں ہونے والی مشاقت میں اس وقت
نہ لے کر اس کے خورق کے اور عورتوں کے شہر میں زیادہ اس کے دل میں ہوتا
ہے۔ وہ عورتوں کی زندگی میں، بینک میں اس کی صورت سمجھتا ہے۔ اس کے
مصرحہ میں زیادہ تر تعلیم یافتہ سائنس کی اس کی ترقی دینا ہے۔ اس کے لیے اس کے

مسورہ میں ہوتا ہے تو وہ کسی دوسرے کو غٹ نہیں دیتی۔ مگر خود اس قدر گہرا ہے کہ نور جہاں کے ساتھ مسورہ آیا ہے اور اُسے ہوٹل میں تنہا چھوڑ کر مکمل کے ساتھ سینما دیکھنے چلا جاتا ہے۔ اس واقعے سے اس کی انتہائی لچر ذہنیت کا سراغ ملتا ہے جو کسی بھی بیرو کو زیب نہیں دیتا۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ کسی روایتی ناول کے پڑے کے طور پر بیرو میں بھی کچھ خوبیاں ہو تھیں لیکن ناول کے کردار کی تشکیل کی مناسبت سے (چاہے یہ حقیقت پر ہی مبنی ہوں) اس ناول میں کوئی بیرو ایک سرے سے ہی نہیں بلکہ نور جہاں ہی بیرو اور بیروئن کے کرداروں کو دا کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ نور جہاں پر سلطان حسین کے ذریعے غم و ستم اور صحن و تشنیع کا سلسلہ جاری رہتا ہے لیکن نور جہاں ان واقعات میں صبر کے ساتھ، شکست خوردہ نظر سے کر بھی فتح مند ثابت ہوتی ہے۔ اس صحت نام نہاد بیرو (جیسا کہ کہا جا سکتا ہے) سلطان حسین کا کردار قطعی طور پر بودا اور کم حیثیت ہے بلکہ یوں کہا جائے کہ یہاں عزیز حمد نے انگریزی کلاسک ناول نگاروں کی طرح خیر و شر کے دو الگ الگ کردار تخلیق کیے ہیں۔ نور جہاں اپنے ماحول کی تمام تر برائیوں کے ساتھ ساتھ ایک یہ کردار ہے جس میں انسانیت کی رفق، اقدار کا پاس و ر مشرقی عورت کا صبر و تحمل برقرار ہے جبکہ سلطان حسین تمام تر کمزوریوں کا جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ ویسا ہی اس کا انجام بھی ہوتا ہے۔ خلع کے بعد سلطان حسین کو نور جہاں کی یاد کی یہے شکاری کی حسرت کی مانند ہے جس نے شکار تو کیا ہو مگر اس کا شکار اس کے ہاتھ نہ آسکا ہو۔ اور وہ اسے ذرا کر کے اس کرب کا شنف نہ لے۔ یہ جو شکار پر گزرا تھا۔ اس سے سلطان حسین کی یہ رذہنیت کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

پڑے، ناول میں قاری کو حیدر آبادی معاشرے کی وہ تصویر نظر آتی ہے جو زوں پذیر ہے۔ بیشتر کردار قاری کی قوجہ پٹی جانب مہذب نہیں کر پاتے۔ لیکن ہمارے ناول کا کردار قاری کے ذہن کو متاثر کرتا ہے۔ اس کے تئیں ہمدردی کا حساس یہ رہتا ہے۔ سب کے سلطان حسین کے کردار سے نفرت کا حساس پیدا ہوتا ہے جو

سے پاؤں تک گناہوں میں ڈوبا ہونے کے باوجود بدوجہ نور جہاں کی پاکیزگی پر کچھڑ
اچھانے کا کوئی بھی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔ دراصل یہ شخصی حکومت کے نظام
کا آخری منظر نامہ تھا کیوں کہ اس کے بعد ہندوستان آزاد ہو گیا۔ رفتہ رفتہ تمام
جائیے دار نہ قدر جمہوریت کے نئے ماحول میں مدغم ہو گئیں اور اس نام نہاد سماج کی بھی
موت واقع ہو گئی جو شکست و ریخت کا پہلے ہی شکار ہو چکا تھا۔

عزیز احمد نے "ایک ہندی ایکی پستی" میں تین صرح کے معاشرتی نئے ماحول کا
اگرچہ یہ ہے۔ ایک معاشرہ دو دو ہے جو مقامی و علاقائی ہے (ج۔ نکتہ یہ بہت کم اثر انداز
نہیں کرتا ہے) دوسرے معاشرہ و گمراہ صاحب بہاروں کی صحبت کا پروردہ ہے۔ تیسرا
معاشرہ و تصنف جاتی (مغیہ دور) سے وابستہ ہے۔ ان تینوں معاشروں میں وہ تمام
جائیے دارانہ عناصر بھی شہنشاہی رعب و بے وقاحتی انگریزی سامراجیت کے
تحت میں تو بھی مقامی رعیت پر سب کا ماحولوں کے اندر میں سامنے آتے ہیں۔
عزیز احمد خود اشتراکی تحریک سے متاثر ہیں۔ لیکن ان تینوں معاشروں کی حاکمیت میں
نظر نہ پڑھو بہت نمایاں ہے۔ بات اگر اسی حد تک ہوتی کہ "فوکو ورائی" اور
رے تھے تو اس منظر نامے پر مقامی چھاپ نہ ہوتی پائیے تھی۔ اس لیے کہ فوکو ورائی
نظر یا مزاح نہیں پیش کر سکتی، جب تک اس کے پیسے کے ساتھ چھاپہ چھاپ نہ کر
ہو۔ لیکن جب فوکو ورائی اشتعوری و شعوری و ششوں کا ماحول بن گیا تو
اس میں اشتراکی نقطہ نظر کا رعب نہ رہتا تھا۔ عزیز احمد خود اس ماحول
کا پروردہ تھے اس لیے ان کے خیال میں یہ معاشرتی سماج، محض اشتراکی انداز نظر سے
نہیں دیکھا جاسکتا۔

"ایک ہندی ایکی پستی" (شاعت نومبر ۱۹۶۶ء) کی ہیئت ان کے یہاں
جہاں ہے۔ ۱۹۶۶ء میں آزادی ملنے کے بعد ان کے خیال میں ہندوستان کا ماحول
تھا۔ ان کے ماحول عام طور پر تقسیم ہند کے لیے بدلتے رہے۔ جب سے تعلق
رہتا ہے جیسے تو عین حیدر (میر کے ہی سہی) نے ۱۹۶۶ء میں لکھا تھا کہ (۱۹۶۶ء)۔

احسن فاروقی (شام اودھ، ۱۹۴۸ء)، قدرت احمد شہاب (یا خدا، ۱۹۴۸ء)، راہ نند ساگر (اور انسان مر گیا، ۱۹۴۹ء) انتھار حسین (چاند گہن، ۱۹۵۲ء) اور کرشن چندر (جب کھیت جاگے، ۱۹۵۲ء) کے ناول جو ۱۹۴۸ء سے ۱۹۵۲ء کے درمیان طبع ہو چکے تھے۔ ان میں کرشن چندر کا ناول جب کھیت جاگے آندھرا پردیش کے علاقے تلنگانہ کے کسانوں کی تحریک سے متعلق ہے اور جس میں طبقاتی کشمکش کا بھرپور اظہار ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ عزیز احمد کے ناول کی سرزمین اسی سے متعلق ہے (جہاں آج بھی اشتراکی تحریکیں مختلف ناموں سے زندہ ہیں) مگر عزیز احمد نے تقسیم ہند سے پہلے کے حیدرآبادی معاشرے سے مرزئی خیال یا ہے جو ہوائے کے ایسے یا ہجرت اور فرقہ وارانہ فسادات سے بالکل الگ، اپنے فطری ماحول کی عنکاسی پر مبنی ہے۔ عزیز احمد کی اس کاوش کو دراصل ۱۹۴۷ء میں برپا ہونے والی ہولناک تباہی کے واقعات اور پر آشوب محنت نے پس پشت ڈال دیا تھا۔ اس لیے ان کے مذکورہ ناول پر نقادوں کی نظر کمال طور پر و در درست سمت میں نہیں پڑ سکی تھی۔ اور یک طرح سے یہ اہم تخلیق نظر انداز کر دی گئی یا غرض سے تک اس جانب بھر پور توجہ نہیں دی جا سکی جو یقیناً ایک ادبی میدان قرار دیا جاسکتا ہے جب کہ تقسیم اور ہجرت پر مبنی مذکورہ بالا ناولوں کی خوب تعریف ہوئی۔

اس ناول کے توسط سے عزیز احمد ریاست حیدرآباد اور انگریزی مملداری میں واقع شاہی ہندوستان کے کوہستانی شہروں کا تذکرہ اس صحت کے لئے کرتے ہیں کہ وہ آبادیاتی لحاظ سے پوری تصویر اجڑاتی ہے۔ اس رنگارنگ تصویر میں انگریز صاحب بہادر زمیندار نے مسوری در شہر آتے ہیں۔ ساتھ ساتھ فیشن کے طور پر نام نہاد طبقہ شرافیہ بھی اپنے ان تقاضوں کے نقش قدم پر چلتا ہوا پیڑوں پر چڑھتا ہے جب کہ اس کا مقصد محض اپنے تقاضوں کی خدمت میں حاضری ورنہ کی خوشنودی حاصل کرنا ہوتی ہے۔ عزیز احمد چونکہ شہرادی و دشمنوں کے پریمی و سرکاری کی حیثیت سے ان مقامات میں قیام کے لیے جاتے رہتے تھے اس لیے

انہوں نے کوہستانی مقامات کی بہت سے بہتہ مندر نشی کی ہے اور اس مندر میں
 گراموں کے عمال اور روٹل دکانوں میں بخوبی پیش کر سکے ہیں لیکن بعض اوقات
 ان مناصب کی تفصیلات بیان کرنے میں صحت کافی تعداد میں غلط ہو گئے ہیں جو
 قاری کے ذہن پر برا اثر کر سکتے ہیں، پھر جن کی کی خوبی یہ ہے کہ مجموعی طور پر
 کہانی کی رفتار میں تیس بجلی جھبوں نہیں پیدا ہوتا ہے جو اپنی فہم کی روشنی سے
 چلتی راق ہے۔ دراصل ان کی تفسیر نام نہاد کی مرید تفسیر سے قدرے
 مختلف ہے جو اس دور میں کی جانے والی تحقیقات کی مناسبت سے نہ دینی بھی تھی۔
 اس کی وجہ یہ ہے کہ ۱۹۳۶ء سے ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے
 کی بنا پر اردو ادب کی مختلف صنف میں بہت بڑی تبدیلی آ رہی تھی جس سے مزید
 تدریس نہیں کر سکتے تھے۔

مجموعی طور پر "ایک ہندی کی پستی" کی تخلیق کے وقت "وفا" میں
 رکتے ہوئے اور سے حیدر آباد کی ریاست میں محدود رکتہ رکتی اس کے متعلق کشیدہ
 زمانہ میں سب ہوتا ہے۔ اسے نہ تو پورے ہندوستان کے حالات کی روشنی میں لکھا جانا
 بہت ہوتا اور نہ ہی اس کے حالات کے پس منظر میں اس کی جانچ پڑتال میں سب کچھ
 ہوتا۔ مذکورہ بالا نقشہ نگار سے مزید ہماری تخلیق ایک تاریخ ساز تخلیق ہے اور اس
 نے اپنے موضوع کے ساتھ پورے پورے تضاد پیدا کیا۔ بقول جوں مدین احمد
 "ایک ہندی کی پستی" میں "نسانی سرور، جذباتی پس منظر اور
 عمل کا تصور پتہ سے تسلسل، آواز، عروسیات کے ساتھ ساتھ
 نے کہ باوجود ان زمانہ کی محدود کے ان کی پابندی نام
 کے نام، دیو کے نام کے شخصوں اور مندر، شمس ورنی
 پائی ہے۔ مزید کہیں نے کہتے ہیں کہ ان سے بہت سے
 گویا، مسیحیت کے بارے میں نہیں ہیں یہ فی سیرت
 ہوتی ہے۔ (تقدیر، مہاراجا، ج ۱، ص ۲۰۰)

(۱۷)

اس مضمون کو ختم کرنے سے قبل عزیز احمد کے ہم عصر تخلیق کار احمد علی اور قرۃ العین حیدر کی اس ناول پر رائے کا تذکرہ بھی یہاں مناسب سمجھتا ہوں۔ احمد علی نے طاہر مسعود کو دیے ایک انٹرویو میں ناول کی تکنیک سے متعلق سوال کا جواب دیتے ہوئے ”ایسی بلندی ایسی پستی“ کے متنی پہلو پر فرمایا:

”ہمارے ادیب تکنیک سے بالکل بے بہرہ ہیں، کم از کم فکشن

میں، میں دعوے کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اردو کا کوئی ناول ایسا نہیں ہے جس کی ساری چو میں ٹھیک ٹھیک بیٹھ گئی ہوں

میں اس کی ایک مثال عزیز احمد کے ناول ایسی بلندی ایسی پستی

سے دیتا ہوں۔ اس ناول کا بڑا شبہ ہوا۔ اس کا ترجمہ رالف

رسل نے کیا۔ میں نے کہا میں اس ناول کو ایک ورطہ سے

دیکھتا ہوں۔ اور پھر میں نے اسے اپنا پڑھنا شروع کیا۔ لیکن

”پ یہ سن کر حیران ہوں گے کہ آخری صفحہ سے لے کر پہلے

صفحہ تک کوئی فرق محسوس نہیں ہوا۔ کردار جیسے تھے ویسے ہی

رہے، زندگی جیسی تھی ویسی ہی رہی۔ حالانکہ ماضی سے جب

انسان مستقبل کی طرف بڑھتا ہے تو چیزوں کی گہرائی اور

سعادت میں تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے۔ مصنف کے پاس

جب تک تاریخی نقطہ نظر نہ ہو، وہ دنیا میں خوبیوں پیدا نہیں کر

سکتا۔“ (سوغات، ستمبر ۱۹۹۴ء، ص ۲۳۸-۲۳۹)

مذکورہ ناول پر احمد علی کا یہ بہت ہی کمزور اور نامناسب حتمہ ختم ہے کیونکہ ایسی بلندی ایسی پستی کے تخلیق کنندے کے بعد نہ صرف حیدر آباد کی ایک نوجوان اور متاثر کن تصویر برآتی ہے بلکہ قاری تاریخی حقائق سے بھی بخوبی واقف ہو جاتا ہے جس کا حلیہ بے شک سچائی میں آ جاتا ہے۔ اس پر اسے منظر اور ماحول کے لیے

عزیز احمد نے مذکورہ ناول میں فلیش بیک اور شعور کی روشنی تکنیک استعمال کی ہے جو اردو ناول میں واضح طور پر پہلی بار دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ ناول، اردو فکشن کے قارئین کو پریم چند کے افسانے "کفن" کی یاد دلاتا ہے جو ۱۹۳۵ء میں لکھا گیا تھا اور اس دور میں ایسے کسی افسانے کی فکر و فن کی پہنچ (Approach) کے اعتبار سے لکھے جانے کی توقع نہیں کی جاسکتی تھی لیکن پریم چند نے "کفن" لکھ کر نہ صرف اپنے معاصرین کو حیرت زدہ کر دیا بلکہ افسانوی ادب میں ایک ایسی راہیت کی بنیاد ڈالی جو آج بھی سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ عزیز احمد کا یہ ناول بھی اپنے ہم عصر ناول نگاروں کو نہ صرف چونکا دیتا ہے بلکہ فکشن اعتبار سے آج بھی تمام جدید تقاضوں پر کھڑا رہتا ہے اور اردو کے بہترین ناولوں کے زمرے میں شمار ہوتا ہے۔

محترمہ قاضی عین حیدر نے اپنے ناول "کار جہاں دراز ہے" میں عزیز احمد

کا تذکرہ نلاحظ میں کیا ہے

"سوائے بٹل ایک زمانے میں ہندوستان کے راجاؤں اور
نوبوں کا مسکن تھا، اور وہ بڑے امیر بٹل بٹل کی صورت میں رہا کرتا
میں مشہور تھا۔ اس کی موجودہ تہہ و ثابہ بھی حیرت انگیز تھی۔
مردوں کا زمانہ تھا۔ اس سے بٹل تہہ و ثابہ پڑا تھا۔ نسوں نے
میرے سے ایک بہترین سوانح میں تبصرے کا اہتمام کیا تھا۔
جب پرنس اور شہزادہ بٹل پور تھا، وہ وہی حسین اور کلیمہ اس
رانیوں کی تھیں تو عزیز احمد کے متعلق Gossip سے
بہرہ پر ناول لکھتے تھے۔ یہی زندگی تھی، جہاں ہر پہلو
غیر ہندوستان کے لوگوں کے لیے ایک بڑی فیسوں
نیز علی و رفیع، نیو تھی جس میں ہر شاہکار زمانہ تھا۔ یہی سلیت
ن کے متعلق تھی۔ ان زمانے میں فلیش بیک زندگی گزارنے
کے وقت مند فکری اور تعلیمیت محدود تھی۔"

(ماہنامہ آج کل، دہلی، جولائی ۱۹۹۸ء، قسط نمبر ۱۴، ص: ۶)

محترمہ قرۃ العین حیدر جو خود ناول نگار ہیں بلکہ اردو کی سب سے بڑی ناول نگار ہیں، تعجب ہے کہ وہ کیسے عزیز احمد کی ناول نگاری کو Gossip (غپ) سے تعبیر کرتی ہیں؟ کیا کوئی ضخیم ناول محض برہنہ حقائق کے سہارے مکھ جاسکتا ہے؟ کیا ناول اور تاریخ میں کوئی فرق نہیں ہوتا؟ ظاہر ہے کہ لکھنے والے کی خاطر حقائق کی تحریک ضرور پیدا کرتے ہیں لیکن ان حقائق کے ساتھ جب تک تخلیق کار کی ذہنی اڑان شامل نہیں ہوں اور پھر حقائق کے مختلف کمزوروں کے درمیان ربط پیدا کرنے اور اس کا ٹیمپو بنائے رکھنے کی خاطر، اور قاری کی دلچسپی قائم رکھنے کی خاطر اگر ان نام نہاد غپوں کو حقائق کے ساتھ ضم نہیں کیا جاتا تب تک مآز م ناؤں کا مکھ جانا ایک مشکل عمل ہوگا۔ کیونکہ ناول کا ٹیمپو وسیع ہوتا ہے اور اس میں گونا گوں رنگوں کو شامل کیے بغیر اسے سجایا جانا مشکل ہوگا۔ پھر ناول صرف اپنی ذاتی تسکین کی خاطر نہیں مکھ جاتا۔ اس کا رشتہ قاری سے بھی ہوتا ہے جو محض حقائق کو کس حد تک قبول کر سکے گا؟ یہ بھی ایک نکتہ مستند ہے۔ اس سے ایسی صورت میں Gossip کا سہارا لینا ضروری ہوگا، جو حقائق کے ساتھ مدغم ہو کر ایک عمدہ فن پارے کا روپ اختیار کر رہتی ہیں۔

جس سال عزیز احمد کا یہ ناول شائع ہوا، اسی سال محترمہ قرۃ العین حیدر کا مشہور ناول ”میرے بھی صنم خانے“ منظر عام پر آیا۔ یقینی آپا کے اس ناول کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ناول تقسیم ملک کے سانحے کا بدترین دست رد عمل ہے۔ جیسا کہ ناول کے درج ذیل اقتباس سے واضح ہوتا ہے

”تندیب کے مآزموں اور گوروں میں پٹے، در بدر کی خواتین کھانے کے یہ سحر وں کی طرف نکل گئے۔ ہاں باز ویران و مسکدیں شستہ ہوئیں۔ پرانے خاندان منے۔ زندگانی پرانی قدریں خون و رنرت کی تندیبوں کی جیسے چھوئیں۔ یہ مآزموں و پٹے ہو گیا۔“ ”تندیب“

نہیں کیونکہ وہ نوشتہ دیوار ہے جو لکھا جا چکا اور حیدر آبادی تہذیب اب مر چکی ہے
 البتہ عزیز احمد نے اس مرتی ہوئی تہذیب کی جس قدر فنکاری سے تصویر کشی کی ہے وہ
 شاید اب کسی بھی فنکار کو نصیب نہیں ہوگی یہ اس لیے بھی کہ اب وہ منظر نامہ سامنے
 نہیں ہے جس کو اپنایا جاسکے اور موضوع بنایا جاسکے۔ ربا عزیز احمد کو نقادوں نے کوئی
 نقد نہیں دیا تو اس سے بھی اب کوئی فرق پڑنے والا نہیں۔ کسی نے سچ کہا ہے کہ ہر
 ادبی شہ پارے کا بہترین نقد اس کا قری ہو جاتا ہے اور عزیز احمد کے فن کو قارئین
 نے جس طرح سراہا ہے وہی ان کے فن کو سب سے بلند مقام عطا کرتا ہے۔

○○○

”روشنی کی رفتار“

تخیلی انفرادیت کا نقش لازوال

قرآن عین حیدر و افسانہ نگاری کا فن ورثہ میں بدلتا رہا۔ انہوں نے اپنے
 والدین سے گہرے اثرات قبول کیے تھے۔ ان کی دامن نذر سجاد (ہفت نذر باقر)
 اور مد سید سجاد حیدر ویدرم دونوں کی شخصیتوں کا مجموعی خاکہ روایت اور جدت،
 مشرق اور مغرب کی مشترکہ قدروں اور میدانوں کے پس منظر میں مرتب ہوا تھا۔
 ان سینے کی تخلیقات میں پرانے ساریب کی گونج کے ساتھ ساتھ بیسویں صدی
 کے مسائل میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کی آہستہ بھی سنائی دیتی ہے۔ قرآن عین
 حیدر کے نگہن میں پرانے ورثے کی تہذیبی اور تخیلی روایوں کا جوچہ نئی نئی متوازن
 دھماکی آتا ہے، اور قدیم اور جدید روایات سے ان کی کئی شکست کا قرب مانا ہے۔
 انشت میں ایک ہمہ گیر تاریخی تجربہ سے حاصل ہونے والے انہوں نے
 اپنے اسچ متاعے، نئی مشاہدے اور اپنے کہ سب اثرات کے قوس سے برزوال ہوا
 ہے۔ انہوں نے اپنے ایک مجموعے پر عنوان ”افسانہ نگاری“ رکھا ہے۔

”اب وہاں اب کا ایک شہید حیدر ہوتا ہے جو نہ صرف
 تاریخ سے باہر ہے بلکہ ایک شخص مرتبہ نئی تاریخ کا رستہ
 کی وجہ سے پیدا ہوا۔ تاریخ کے مہمانوں کے اب
 ان ایک مجموعے سے اور ہر طرف سے ان کے پرانے رستے

توڑے گئے، کہیں نے عنم کدوں میں گم شدہ بت لا کر
سجادے گئے اور بہر صورت اُس (ادب) نے اپنا
تاریخی رول ادا کیا۔“ (پیکر گیلری، ص: ۲۰)

قرۃ العین حیدر کا شمار بھی ایسے ہی ادیبوں میں ہوتا ہے جنہوں نے
زمانے کے انتخابات کی وجہ سے توبہ ہونے والے منظر و پس منظر کو، اپنی تحقیقات
میں نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے سمیٹ لیا ہے۔ زیر نظر مقالے میں اُن کے
افسانوی مجموعہ ”روشنی کی رفتار“ کا تجزیاتی مطالعہ مقصود ہے۔ نثر و فسانوں پر
مشتمل اس مجموعے میں تہذیب و تاریخ اور سیاست کی تہہ در تہہ وسعتوں کو فن
کارانہ ارتکاز کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ مکالمے مختلف اور بر محل ہیں اور نثر ہندی
افسانوں کو زیادہ قہر مطالعہ بناتی ہے۔

”ستاروں سے آگے“ (۱۹۴۷ء)، ”شیخے کے گھر“ (۱۹۵۴ء) اور ”پت
جہیز کی آواز“ (۱۹۶۶ء) کے بعد شائع (۱۹۸۲ء) ہونے والے اس مجموعے میں
مصنف نے مقامی مسائل کو عالمی اور عالمی مسائل کو مقامی رنگ میں رنگ دیا ہے۔
موضوع کے تنوع، سبب کی جذبات و رنگینگی کی ہمہ گیرئی کے اعتبار سے اس کو
تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے حصہ میں بہ خاصہ طور پر کے افسانے مثلاً
”پانی کی ایک رات“، ”دوڑیں مرد سوارے باشندہ“، ”جن بوہارا تارا“ اور
”ہرے کے پیچھے“ ہیں۔ ان میں ماحول اسی سوسائٹی کا مرکوز بہت فوس اور تیز
صراحتوں سے ہیں۔ نجاب تھیراجی کا رمانی، ورنڈر سہا، حیدر کا تاریخی انداز
بین اپنی نگاہ کی بونی شکل میں سامنے آتا ہے۔ ایک قہر اس مدخلہ مو

”میں اس وقت پر سر مشرق کے ایک پر سر راک جنگ میں

موجود ہوں۔ سرخ ساری میں مہوں ایسا پر سر رہندوستانی

رہن میرے سامنے پیش ہے۔ بڑا رنگ ماحول سے“

دوسرے زمرے کے فسانوں میں پہلا افسانہ ”کڑھنے کی ہنسی“ ہے۔ مصنفہ نے ہند اور یورپ کے موازنے کو اور احساس کمتری و برتری کے تضاد کو عداوتی انداز میں پیش کیا ہے۔ افسانہ ”آکثر اس طرح سے بھی رقص فنوں ہوتا ہے“ انسانی زندگی کی مجبوریوں کا عکاس ہے۔ عاشق جو محبوبہ کی آواز کا دیوانہ ہے، ایک عرصہ کے بعد اسے اپنے روبرو اس انداز میں دیکھتا ہے کہ ”بونی اور مفلوج“ محبوبہ جو بھی شوقیہ غمے کاٹی تھی اب جان و تن کا رشتہ قائم رکھنے کے لیے سر راہ غمہ سرائی کر رہی ہے اور ایک بے سہارا شخص جس نے اس شریف اور معذور خاتون کے اچھے دن دیکھے تھے اسے کندھے پر لیے پھرتا ہے۔ آکثر اس طرح سے بھی رقص فنوں ہوتا ہے۔

”انتیہوں کی پہاڑی“ بے روزگاری کے مسئلے پر مبنی افسانہ ہے۔ ایک غریب و جوان تلاش معاش میں در بدر پھرتا ہوا انتیہوں کی پہاڑی پر جانے پناہ کی نسل کریتا ہے اور مضمین ہو کر اپنی ماں کو خط لکھتا ہے

”آپ کو یہ جان کر خوشی ہوگی کہ اس شہر میں تین سال سے
کار رہنے اور دستے جانے کے بعد آج با آثر ایک نہایت اچھا
کار بار میہ کی سمجھ میں آ گیا ہے۔ بہت آرام و آسائش ہے، اور
آمدنی بھی امید ہے معقول ہوگی۔ قیام و طعمہ کا انتظام
مناسب اور آسائش دہن ہے۔ میرے رفیق کار بہت مند، اہل فن
ہو۔ یوں بنا چاہیے کہ پچھلے چار برس۔“ (نص ۱۳۶)

اس فسانے میں بے جا رسموں کی عکاسی کے ساتھ ساتھ معاشی عیاری اور سماجی
تسویب پر حینک مار کر طنز سے یہ حق، انصاف کے سہارے باہمی روزگار و توفیق
کا عین سائنس کے پرانی استفسار میں جاتی ہے۔

”ہسپتال“، چھپ، انصاف سترا، اور فکر انگیز افسانہ ہے۔ اس میں
خیرات کا سلسلہ شعور سے شعور کی طرف اس طرح منتقل ہوتا ہے کہ مسلمان
کے، القعدت کا تحقیق ہوا، عین شہر جو درجہ ازبتہوں سے قیام پاتا ہے۔

اس سے ایک فوق التاریخی صورت حال رونما ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ قرۃ العین حیدر کے ایک مخصوص رویے تک جاتا ہے۔ اردو فکشن میں تاریخ کی طرف اس رویے کی مثالیں بہت کم یاب ہیں۔ دونوں کی روچیں اپنی اپنی قبروں سے نکل کر بیسویں صدی کے ہندوستان کی سیاحت کو نکلتی ہیں اور یہ تاثر دیتی ہیں کہ وقت کا حساب اضافی چیز ہے۔

افسانہ ”نظارہ درمیاں“ ہے ”محبت کی ایک انوکھی کہانی ہے۔ ایک تعلیم یافتہ نوجوان ایک مغنیہ کی سحر بیانی کا گرویدہ ہو کر اس کی جھیل سی گہری آنکھوں کا دیوانہ ہو جاتا ہے۔ مغنیہ بھی اسے چاہنے لگتی ہے مگر وقت کی ستم ظریفی آڑے آتی ہے۔ نوجوان معاشی مجبوریوں کے تحت ایک امیر زادی سے شادی کر لیتا ہے اور مغنیہ غم میں حلق کر مارتی ہے۔ دنیا سے ناٹھ توڑنے سے پہلے وہ اپنی آنکھیں عطیہ کر دیتی ہے تاکہ اس کی آنکھیں اس کے محبوب کا دیدار مرنے رہیں۔ افسانہ کا کلائمکس اس وقت نقطہ صروت پر پہنچ جاتا ہے جب محبوب کی آنکھیں ماہ امرافش چشم، محبوب کی اندھی مدد کے حلقہ ہائے چشم میں بٹھا دیتا ہے اور پھر آنکھوں کے گرد بنا ہو یہ مشٹ نئی رو کا شق اور محبوب کے درمیان موجود بھی رہتا ہے اور حائل بھی۔

افسانہ ”سمریہ“ ماضی کی چند دیسی ریاستوں کی اندرونی زندگیوں کا منظر نامہ سامنے لاتا ہے۔ اس کا مرکزی کردار رانی دیشتی دیوی آف رام راج کوٹ ہے۔ شخصیت سب راوردی اس معاشرہ و میں مہاراجوں مہاراجوں کی صورت رانی صاحبہ بھی آزادانہ جنسی تعلقات کی حامل ہیں۔ اپنی مقصد برتری کے لیے انہوں نے سمریہ کی زبان رکتے ہیں۔ پیدا سمریہ کی حسب ن کے کام کا نہ رہا تو انہوں نے ایک اور سنگت سمریہ کی مہاراجا۔ اس افسانہ میں مغربی تہذیب میں مرد و عورت کے آزادانہ فتنہ کی اس روش کو بھی پائیدار کیا گیا ہے جس سے متاثر ہو کر دیسی خدشہ جہتہ بھی اپنی اس روش کا مان مہیا کر دیتا ہے۔

’سب نسب‘ میں جہتہ ورنہ تعلیم کے ماحول و زمانے کے اندر ہیں

پیش کیا گیا ہے۔ قدیم معیثت اور جدید تمدن کو ایک ساتھ ملا کر قانون کے واسطے سے اس خوبی سے اجاگر کیا گیا ہے کہ قدروں کی خوبیاں اور خامیوں نشروں کے سامنے نمودار ہوتی ہیں۔

مذکورہ بالا فسانے قحطی پر چست اور منظم قوانین یکنون میں وہ تحقیقی حقائق نہیں ہے جو قبا احمین حیدر کا حصہ و امتیاز ہے۔ اس نثر کے فسانے آئینہ روش، شہر کورس، روشنی کی رفتار، سینکے فلوور، کف چارجیا کے معارفات، یہ غازی یہ تیرے پیر سر بندے، نوو گرائڈ اور گورڈر ہیں۔ یہ فسانے اپنے اسلوب اور برتاؤ کے اعتبار سے منفرد ہیں۔ ان میں حقیقت کی طرف ایک خاص عنصر کی حسیت اور ایک نیم فلسفیانہ شعور کی گہرائی کا بیان کے ساتھ موجود ہے۔ "آئینہ روش شہر کورس" میں ماضی کے خوش واریاؤں کی تحقیقی بازیافت ہوتی ہے۔ مقتدر اہل کتب و رفیع از غیب کے خواب سے ان کے سنا و نہایت اچسپ مگر بہت تمیز بنا دیا گیا ہے اور بدستور پراس کے تاریخ کثافت رخی اسماوی کی گڑھا شوش سے بجا کر رہا ہونے کا سہیلہ بھی سمجھا دیا گیا ہے۔

"روشنی کی رفتار" میں غیث بیگ کی تعلیم سے کام لیا گیا ہے۔ یہ فسانہ مجموعے کا سنامہ بھی ہے۔ فسانے کی ہیروئن چرم پاپ گیسٹے موجودہ وقت اور ماضی سے ۳۰ قبل مسیح کے دور میں پہنچی جاتی ہے اور پھر ٹوٹ نام کے مصری باشندے کے ہم دوری نہ میں دے گئی ہے۔ قدیم تہذیب کا یہ دور ٹوٹ گئی ان کی خیرگیوں سے انکار اپنے عہد میں روشن جانے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے۔ اس کا وہ موجودہ تمدن سے سپرد ہے۔ اس کا مذکورہ فسانہ میں موبائی، مسافری سماجی اور ہیرو سبورت جس کا مرکز ہے چرم پاپ اور کمر کے نظریات کا بیان آ جاتا ہے۔

اس دور پائی مسکی، ادایت کے اور کے ختم پختے اور فسانے "کائنات فلوور کف چارجیا کے معارفات، جذبات، حساسات، انکسوں کی یہ ادایت

پردہ اٹھاتا ہے۔ اس میں ماضی و حال کی حدیوں کو اس طرح کھینچ کر ایک نکتے پر مرکوز کیا گیا ہے کہ قدیم و جدید رسوم کی تباہ کاریاں نظروں کے سامنے آ جاتی ہیں۔ قرون وسطیٰ میں، یورپ میں کلیسائی نظام کے نام پر جو زیادتیاں ہو رہی تھیں ان کا خاکہ اس افسانہ میں بڑے پُر اثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ پادریوں، نٹوں اور مسیحی خائفوں کی تصویریں نہ صرف مضحکہ خیز نظر آتی ہیں بلکہ انسانی ذہنوں کی نقاب کشائی بھی کرتی ہیں۔ رائج افسانوی روایت سے ہٹ کر، زمان و مکان کی قیود کو بھونگ کر، اس افسانہ میں اسطوری جہت پیدا کی گئی ہے۔

”یہ غازی یہ تیرے پُر اسرار بندے“ کی فضا جذبہ سرفروشی سے سرشار دکھائی دیتی ہے۔ اس میں مسند فلسطین کو بین القوامی تناظر میں، نہایت فن کارانہ ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ کا بخور مطاع اس یک جہتی رشتے کو اجاگر کرتا ہے جو ہمہ وہم و غن کے درمیان ہے۔ دونوں یہودیوں کے ستائے ہوئے ہیں۔ ایک مغرب میں پناہ حاصل کر رہا ہے، دوسرا دشمن پر کاری ضرب لگاتے ہوئے جام شہادت نوش کرتا ہے۔ رومانی لب و لہجہ میں ڈوبا ہوا یہ افسانہ وقت کے اہم ترین موضوع کو ایک ایسے کینوس میں پیش کرتا ہے کہ قاری کو فلسفینی تحریک سے دن بدمردی پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے متعقد و آفاقی قیاس جاتی ہے۔

افسانہ کے اختتام پر مرکزی کردار تھرا کی حالت دُمرگوں دکھائی گئی ہے۔ بیچہ ڈاکٹر نصیر الدین کی خبر اور فی وی پر اس کی مسخ شدہ لاش کا کلوز اپ ہے۔ غازی اور شہید کے جذبہ کی آمیزش سے اس کے ذہن میں مسلسل تصویریں بنتی جاتی ہیں۔ سے غیب و غریب آہ زیں بھی سنائی دیتی ہیں اور اس زخموں کی کیفیت میں،، اشیا و کوسل تمل میں دیکھنے لگتی ہے

”سے کوئی تعجب نہ ہو۔“ گئے بڑھئی، نہ کوں پر مردوں کا جہوم تھا۔ ہمیں درڑا میں مردے چہ رہے تھے۔ کانوں میں خرید، فوجت مردے کر رہے تھے اس نے دیکھا کہ جنازے

قبرستانوں سے نئے گھروں کی طرف جا رہے ہیں۔ قبریں
زندوں سے بھر گئی ہیں۔ افق پر سنسان خیموں کے پردے
بادِ سموم میں کچھپٹ رہے تھے۔ سارے میں جلی ہوئی رسیاں اور
جگے جگے پردے اور بچوں کی ننھی ننھی جوتیاں گھسائی پڑی
تھیں۔ بہت دور فاصلے پر رہا تھا۔ (ن ۱۲۰)

یہ تحریر کی بیان مندرجہ صورت حال کو مرزا کے ہاؤس سے متعلق کردی
ہے کہ ہم زمین مرزا کے حوالے دیتی ہے اور اس طرح کہتی ہیں اور اس کی جہت کی شمولیت
سے یہ افسانہ نہایت مؤثر اور بہت بامعنی ہو جاتا ہے۔

”لوگوں کو برا“ کہنا ہم ایک مرزا کا خیال ہے لیکن جب اس نے افسانے کے
مضمون کو وسیع کر کے کہانی منبجہ تک پہنچا دیا تو یہ کہیں کہیں پر ہیچا دو لوگو
مرزا پوری حالت کی چہل چلن کو اپنے ہاؤس میں سمیٹ دیتا ہے۔ اس کی لوگو
مرزا کی سمیٹ دیا ہوا جاتی ہے اور بچپن سے بڑھاپے تک کے واقعات پر وہ کیمیں پر
مستحکم ہو جاتے ہیں۔

ایک ساتھ معنی کی نفی پڑوں میں چہا ہو یہ افسانہ جس میں کی طرف اشارہ
رہتا ہے وہ وقت کا تسلسل ہے جو وہاں سے سب کیا چھوڑ رہتا ہے اور وہاں سے
ان پر رہا ہوا کوئی اثر نہیں ہے۔ افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو

ایک دن جو سون اور محبت کے متعلق ہیں جس کا زندگی
میں اجوائیں، ایوں کہ ہم جہاں جاتے ہیں اُنہا ہاؤس کے ساتھ
ہے۔ ہم جہاں جاتے ہیں اُنہا ہاؤس کے ساتھ ہے۔ اُنہا تسلسل
ہاؤس کی عمر سناتے۔ (ن ۱۳۰)

تو ہمیں حیدر نے اس لیے ذریعہ وقت کے جو اُنہا کے تصور و نہایت
مختصہ طریقہ زندگی میں بیان کیا ہے۔ افسانہ عمل مندرجہ صورت حال کی
لوگوں پر کم و زہد ہے اس کے قریب سے تہذیب اور تاریخ کے تمام رنگ و نقش

کیے گئے ہیں۔ اس فعال کردار کے ساتھ اس کا کیمرہ بھی خاموش کردار کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

”اس کا کیمرہ آنکھ رکھتا تھا لیکن سماعت سے عاری تھا۔“

فن کار نے اس کیمرے کو زندگی کے بدلتے رنگوں کا گواہ اور خوب صورت آوازوں کا سامع بنا دیا ہے جب کہ وہ بھی وقت کے جبر کا اسیر ہے۔ اسی بنا پر یہ افسانہ ایک عالم سے دوسرے عالم تک، ایک فن سے دوسری فن تک کے سفر کی علامت بن جاتا ہے۔

”آوارہ گرد“ مجموعے کا پہلا اور فکر و فن کے اعتبار سے بھی مجموعے کا اولین افسانہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار ”اونو کروگر“ اور موضوع جنگ کی تباہ کاریاں ہیں۔ یہ زندگی کے سفر کا منظر نامہ بھی ہے۔ افسانہ نگار نے اس میں دوسری جنگ عظیم کے بعد سے یورپ کی نوجوان نسل کا محکمہ کرت ہوئے ن کی بے زاری، کتاہٹ اور ذہنی کش مکش کو پیش کیا ہے۔ ”اونو ایڈونچر“ میں ہتلر ایک جرمن نوجوان ہے۔ اسے سیاحت، مصوری اور ادب سے دلچسپی ہے۔ وہ اکثر غور و فکر میں مبتلا رہتا، تصویریں بناتا یا پھر ”دن بھر بیٹھ عوام کے جھوم کا مطالعہ کرتا“ رہتا ہے۔ کیوں کہ انسان اس کے نزدیک ”سب سے بڑا دیوتا ہے۔“ لوگوں کے جذبات و احساسات کو جاننے کے شوق اور دنیا کا تجربہ حاصل کرنے کے لیے سفر پر نکلتا ہے۔ ترکی، ایران اور پاکستان ہوتا ہو ہندوستان آتا ہے پھر سری لنکا، تھائی لینڈ، جاپان، امریکہ ہوتے ہوئے گھرواپس جانے کا ارادہ رکھتا ہے لیکن میکسیکو کے دریا کے کنارے سے گزر کر شامی دیت نامہ جاتے ہوئے تحقیقوں کا نشانہ بن جاتا ہے۔

قرقاعین حیدر نے سینڈ اسکیمپ پر، پس منظر کے لیے جرمنی اور دوسری جنگ عظیم کو پیش کیا ہے۔ منظر بنوارد، درختوں ہے، اور پیش منظر تنداب کی دستک کا مشہر ہے۔ یہ پس منظر ہندو پاک کی صورت حال کو بھی بھارتا ہے۔ نظریاتی اور مذہبی اختلافات میں بڑی حد تک مماثلت ہے۔ دونوں کے معاشی اور ثقافتی نظام

لیتا ہے۔ مذکورہ مجموعے کے مطالعے کے دوران محسوس ہوتا ہے کہ مصنفہ کے حافظے میں ایک واقعے کی ابتدا ہوتے ہی ذہن کے اندر کوئی دوسرا خیال کھلبلائے لگتا ہے۔ اس کی واضح تصویر بھی نہیں ابھرنے پاتی کہ اچانک کوئی اور منظر یاد آجاتا ہے، پھر خیالات کا سلسلہ یکا یک دوسری طرف منتقل ہو جاتا ہے جیسے انسانی دماغ کے اندرونی جنگل میں چھپا کوئی خیال محض پنوں کی سرسراہٹ سے چشم زدن میں غائب ہو جاتا ہے، پھر کسی اور شکل میں پرچھائیاں بنانے لگتا ہے۔ مجذوب کی بڑکی مانند یہ بے ربط منظر اور بہ ظاہر تعلق جسے قاری کے ذہن میں بہت سے خاکے بناتے ہوئے علامتوں کی شکل میں ابھرتے ہیں اور ان گنت کہانیوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

”روشنی کی رفتار“ میں شامل افسانے قرۃ العین حیدر کے ہمہ گیر تاریخی شعور اور تمدنی وژن کا پتہ دیتے ہیں اور یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ انھوں نے روایت سے انحراف کر کے فن افسانہ نگاری کو علامتی اور اساطیری جہات کا حامل بنایا ہے۔ مذکورہ مجموعے میں شامل افسانوں کی روشنی میں قرۃ العین حیدر کا جو پیکر ذہن میں ابھرتا ہے وہ ایک انسان دوست تخلیق کار کا ہے۔ یہ انسان دوست افسانہ نگار بنیادی طور پر انسانوں کا، ان کی شرافتوں کا، رذالتوں کا، عظمتوں کا، اختیار کا، بے اختیاروں کا، سودگیوں کا، نا سودگیوں کا، غرض انسانی وجود کے جتنے شیدائیں سوچے جاسکتے ہیں، ہر شید، ہر جہت، ہر پہلو اور انسان کے ہر رخ کا مطالعہ کرتا ہے۔

ورپوں کہ قرۃ العین حیدر ایک انسان دوست افسانہ نگار ہیں مذاہد اس مسئلے میں جانب دار نہیں ہیں۔ ہر صورت حال کو انھوں نے غیب جانب دارانہ رویہ سے دیکھا ہے۔ نتیجتاً ہر افسانے میں کرداروں اور واقعات سے روی کی بے تعلقی نمایاں ہے۔ بیان اور بیان کنندہ کے درمیان یک فاصدہ بنا رہتا ہے ورپوں کہ بیان میں فاصلے کا قنن رہن فکشن کی معروضیت کے لیے ضروری ہے۔ مذکورہ جاسکتا ہے کہ فکشن کا قنن سے قرۃ العین حیدر ایک انتہائی حساس و رسیٹہ مند فن کار

ہیں۔ فنی شعور کے ساتھ بیان کی معروضیت کے معاملے میں وہ اپنے پیش تر
عاصرین سے آگے ہیں۔

انسان دوقی کے مدد پر قریۃ العین حیدر کی دوسری اہم خصوصیت ان کے
تہذیبی وثران کی ہے۔ ”روشنی کی رفتار“ میں شامل ایک بھی افسانہ ایسا نہیں ہے جس
میں خالی خولی و قعات بیان کردیئے گئے ہوں، مردار پناہوں اور اکر کے رخصت ہو
گئے ہوں، صورت حال نمایاں کردی گئی ہو، مکالمے ادا کیے جا چکے ہوں اور ان سب
کے ساتھ ساتھ جس پس منظر سے واقعہ، مردار، صورت حال، پلاٹ سیا گیا ہو، اس
پس منظر کا تہذیبی منظر نامہ قاری کے سامنے نمایاں نہ ہو پایا ہو۔

درتیسری خاص بات قریۃ العین حیدر کی اپنی مخصوص فلسفیانہ تخلیقیت جو
بیان دوقی رخنہ کشی ہے اور مجموعی منظر نامے یا صورت حال کو آفاقی بناتی ہے۔
مذکورہ بالا چند خاص قریۃ العین حیدر کی فنی و فکری شخصیت کے تہوار
ہونے کا ثبوت ہیں اور پامید رہنے کی ضمانت۔ بے شک انہوں نے اپنے عہد
کے فیشن و یک فنی گ پر سچا چھپا سکھایا ہے!

”خوشیوں کا باغ“

آفاقی سچائیوں کا علامتی اظہار

انور سجاد نے ”خوشیوں کا باغ“ ناول کا مواد اپنے گرد و پیش کی زندگی اور پاکستان کی سیاسی، قتل و قتل کے یک حشر سماں دور سے اخذ کیا ہے۔ تاریخ اس ناول کو ایک شبی پردہ مہیا کرتی ہے اور بقایا سامنے کے واقعات اسے ایک بنیاد مہیا کرتے ہیں لیکن یہ ناول ن آفاقی سچائیوں کا خضر بھی ہے جو معاشرے سے غائب ہو رہی ہیں اور پورا معاشرہ ایک گہرے انتشار کی زد پر ہے۔ انور سجاد نے اپنے اس منقطع سے ناول کا آغاز ۱۹۷۸ء میں کیا اور گھلے سال اس جیسے کے ساتھ مکمل کیا کہ

”میں خواب میں جاگتا ہوں یا جاگتے میں خواب دیکھتا

ہوں، میری سمجھ میں نہیں آتا۔“

ناول کا مصنف پیشے کے اعتبار سے میڈیکل سٹڈنٹ ہے اس لیے زمینی سچائیوں کی پوری پس مندی تیار کرتا ہے اور بھی۔ ج کے بچے تخیلاتی سطح پر ایک طرح کا نظریاتی یا روحانی۔ ج تجویز کرتا ہے۔ وہ مصنف راہرونی کی آرسٹ بھی ہے اس لیے ہاینڈ کے مشہور مصنف رابرٹ نیلمس بوش (Hieronimus Bosch) کے ایک شاہکار کو جو تین چہلوں پر مشتمل ہے، سر ریسک مپ (Surrealistic Images) کو سب سے پیش کرتا ہے۔ اس کا تدارک قلم سے ہوتا ہے

”بوش کی خوشیوں کے باغ کا ہر پھل ایک دنیا ہے اور تیسرا
چمیل، تیسری دنیا۔“

ادب کے ہر تربیت یافتہ قاری کے شعور میں کچھ اصطلاحیں پیوست ہو
جاتی ہیں۔ انہی اصطلاحوں کے توسط سے وہ کسی فن پارے کا تجزیہ کرتا ہے۔ بوش
کے تصویری سلسلے کے تیسرے چمیل کی مدد سے وہ اس تیسری دنیا کو دیکھتا ہے
جہاں ظلم و ستم اور مذہب کا استعمال معاشرتی نا انصافی اور جمہوری روایات کے قتل
کے لیے کیا جا رہا ہے۔ اس کے خیال میں یہ ناول فکشن کے تمام لوازمات کے
ساتھ تجریدی آرٹ کے نئی عناصر سے بھی مدد لیتا ہے اور ان کے تعاون سے
قاری کو زمینی حقائق سے واقف کراتا ہے۔ اگرچہ تجریدی ناول مکمل اور پھر بیان
کی دلچسپی کو برقرار رکھنا آسان نہیں ہے لیکن انور سجاد نے یہاں ایک کامیاب
تجربہ کیا ہے۔

”خوشیوں کا باغ“ کوئی نئے سیاسی منظر نامے میں دیکھا جائے تو
محسوس ہوتا ہے کہ چھوٹے چھوٹے جمہوری اور نیم جمہوری ملکوں اور ان کے عوام
ہر متذکرہ چند بڑی طاقتوں کے ہاتھ میں ہے۔ یہ ترقی یافتہ طاقتیں، ترقی پذیر
ممالک کو معاشرتی و اقتصادی طور پر کچلنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہتی ہیں۔
پروفیسر شمیم خٹکی اپنے مضمون ”انور سجاد: نبدام سے قیہ تک“ میں اس کو اپنے عہد
کی جمالیات کے ایک نئے منظر، رائج اوقات انہجرائی اسباب کے نئے ایک پیش
دریغ کے تخلیقی سونامے سے تعبیر کرتے ہیں

”انور سجاد، ہمارے اس جہانی تخلیق سے وابستہ تمام ماحولوں پر
کیا فکری، مہذبانی اور تخلیقی اورسانی، ایک ایسے آئینہ
ہاں یہ ہے جس نے خساروں جانی پیمانی، برسوں پرانی شہ
وہاں کے حلق رہا۔ اپنے قاری کو ایک نئے نئے
سے“ چار یا سب۔ یہ شینی ٹچ سے ساتھ ناول پائے

تہذیبی قدروں کے مہے سے ریٹک کر نکلتی ہوئی ایک نئی
 جمالیاتی قدر کے ظہور کا علامہ ہے۔ منتشر، پراگندہ، بد ہیئت
 اور اس کا مجموعی ماحول تشدد، اشتعال اور دہشت سے ہمراز
 ہے۔ موسیقی، تجربے کی ایک سطح پر خود موسیقی کی نئی کیوں کر بن
 جاتی ہے اور تخلیقی تجربے نیز اظہار کا منظر، شفاف، تر شا تر شایا
 اور خوف زدگی کی حد تک محتاط آئینہ خانہ ایک لمبی چیخ کا استعارہ
 کس طرح بنتا ہے، اسے ہم ”خوشیوں کا باغ“ کے تیسرے
 پینل پر باسانی دیکھ سکتے ہیں۔ اور سجاد نے اس پینل کے
 نقش و نگار کا سلسلہ اس نقشے سے شروع کیا ہے جہاں
 ”خوشیوں کے باغ“ کی سرحدیں ختم ہوتی ہیں اور ایک نئی
 چٹائی کا باب حیات آہستہ ہے۔“ (ص ۵۲)

یہ باب حیات نہساط کا نہیں حیات و راستگی کا ہے جس کو پوری طرح سے انور
 سجاد نے اپنی گرفت میں لیا ہے اور اس کی تشکیلات میں عداوت، استعارے اور
 تجرید سے بڑی مدد ہے۔ ناؤں نگار کا یہ اپنا مخصوص انداز بھی ہے کہ اس نے
 اپنے شعور کی جذبات طرزی کے باوجود، رقی جدیدیت کے تصور سے اختلاف کیا
 ہے۔ اس کا ثبوت ان کی منتخب کہانیوں کے اس مجموعے سے بھی ملتا ہے جو ۲۰۰۳ء
 میں سنگ میل پبلی کیشنز، بیور سے شائع ہوا۔ اس کا آغاز انہوں نے حضرت
 بابا، مدین نشین ہندی کے اس قول سے کیا تھا

”وہ لوگ جنہیں ایک خاص قومیت کا دراک چاہیے یا
 اس دراک کا ایک جزو بنی چاہیے، وہ عداوت یا استعارے
 کے بغیر شتمہ برابر بھی سمجھ نہیں پاتے۔ ان سے سیدھا، صاف،
 براہ راست کہنا چاہیے، تو وہ اپنی اس دراک کے سامنے
 خود ہار مانتے ہیں۔“

روایت سے نحراف اور بات کو با معنی مگر مختصر کہنے کی عادت نے ان کے اسلوب کو بے حد مشکل بنا دیا ہے۔ اسی لیے قاری کو ہر پل چوٹا رہنا پڑتا ہے۔ ایک سو تھوٹے ٹکڑے کے اس ناول کی پوری کہانی واحد متکلم کے صیغے میں بیان ہوئی ہے اور آخر تک پہنچتے پہنچتے نونا اور میں یعنی واحد غائب اور متکلم ایک ہو جاتے ہیں گو یہ یہ دونوں دو شخص نہیں بلکہ ایک ہی شخصیت کے دو پہلو ہیں۔ "میں" چیف کا وٹھل ہے اور ہر اعتبار سے ایک آسودہ خاندان کی زندگی گزارتا ہے لیکن اس کی حساس طبیعت مرد و پیش کے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ اپنی اندرونی کشمکش، کشیدگی اور تناؤ کے اثرات بھی قبول کرتی ہے، شاید اس وجہ سے بھی کہ اس کی روت - جی، ہوس اور موت کے ماحول سے بڑا ہو چکی ہے۔ یہ سب اطمینانی نہیں نہ تیس س کے اس میں ایک کھٹ بن کر اسے سب تر مارتی ہے اور اسے اپنے آپ کو دیکھنے اور پناہ حساب کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اس ذاتی مہا کی وجہ سے اس کا یہ مرکزی کردار انوکھوں کے گوشہ روم میں غلطی کرتا ہے۔ اس پر بھی ہمارا مکتبہ ہے۔ نہ ہوتی ہے اور اپنے عہدے سے محروم کر دیا جاتا ہے۔ عہدہ موت سے برسرِ فی کے بعد "میں" کھٹوں اور موت کی بیابانی سے بھی نجات حاصل کرتے ہوئے اپنے آپ کو بے پناہ محسوس کرتا ہے اور نئے سرے سے اپنی زندگی کا آغاز کرتا ہے۔ اب اس کی یہ زندگی دیوانہ کی یا سنگی کے ساتھ شروع ہوتی ہے۔

روایتی ترقی پسند ناول یا اس سے پہلے ناول کے برعکس "خوشیوں کا باغ" ناول اور مہا ناول کے تعین سے رینا کرتا ہے، باطل کی طرح جیسا کہ ہفتا کے ناول The Castle میں جو واقعات رونما ہوتے ہیں ان کا میں تاریخی ناول، واقعہ اور زمانہ متعین نہیں ہوتا۔ "خوشیوں کا باغ" میں روایتی ناول کے برعکس ایک عورت ہار کی دانش و دلالت سے تلی و نال سے نکل کر نیا جی روم آتی ہے۔ یہ عورت - نال زبانیں سمجھتی ہوئی ہے۔

عمل اس کا مختلف ہے۔ انور سجاد نے اس نام نہاد دانش ور عورت کے بارے میں جو کچھ لکھا اُس میں طنزیہ انداز نمایاں ہے۔ اس عورت کے مقابلے میں ”میں“ کی بیوی زیادہ مثبت کردار ادا کرتی ہے اور وہ ”میں“ کے اچھے بُرے دونوں حالات میں اُس کا ساتھ دیتی ہے۔ ان کرداروں کے توسط سے ناول نگار نہایت معنی خیز اشاروں کے ذریعے قاری کو سماج کے معصوم اور نامعصوم دوستوں اور دشمنوں سے ہوشیار کرتا ہے وہ اسے بتاتا ہے کہ افسر شاہی طبقہ انقلاب اور سماجی تبدیلی کی پرکشش اصلاحات کی آڑ میں اپنے مفادات کا تحفظ کر رہا ہے جس کی وجہ سے پورا معاشرہ عدم مساوات اور بے راہروی کا شکار ہے۔ اس غیر انسانی اور غیر جمہوری معاشرے میں باضمیر افراد مسلسل تناؤ کا شکار ہو رہے ہیں۔ یہ محض کسی ایک فرد، قوم یا ملک کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ تیسری دنیا کی تجربہ گاہ بنی ہوئی ہے۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ انور سجاد نے اس پر آشوب ماحول میں بھی ایک مثبت رویے کی تعمیر کی ہے بلکہ حق و انصاف کے لیے باب اعظم، حضرت حق کے حوالے سے، حریت پسندوں کی طرف سے تیسری دنیا کے استحصال اور جبر و تشدد کے خلاف غم نہ دیا ہے:

”خوش نصیب وہ ہوں گے جنہوں نے حقوق اللہ کے ساتھ حقوق العباد بھی ادا کیے۔ وہ رب لمشر قیمن و المفرجین تو اپنے حقوق پر تمہارے حقوق کو مقدم جانتا ہے کہ تم میں سے جو اُس کے محبوب پاک (صلی اللہ علیہ وسلم) سے عشق کرتا ہے وہ اس رحمت عظیم کے مشن کو اپنا ضمیر بخشی بنا رہا ہے۔ نواسن رسول کی پیروی میں اس مشن کی خاطر جان تک کی پروا نہیں کرتا۔ باطل سے نمرا جاتا ہے، جھجھکتا نہیں کرتا، اور وہ مشن یہ ہے: مساوات، عدل و انصاف پر مبنی معاشرے کا قیام۔ انسان کے ظلم سے انسان کی نجات۔“ (ص ۵۴)

”خوشیوں کا ہاش“ میں تجریدی سطح کو مستحکم کرنے کے متعدد طریقے پنانے گئے ہیں۔ مثلاً ہر کردار نام سے عاری ہے۔ ایک چھوٹی سی مثال اس ناول میں تجریدی عمل کے طریقے کو واضح کر دیتی ہے۔ صفحہ نمبر چھپا نوے سے شروع ہونے والی ڈھائی صفحہ کا ایک خط پورے طور پر قتل کر دیا گیا ہے لیکن تاریخ اور مقام خط میں ظاہر نہیں کیے گئے بلکہ نیچے لکھنے والے کے نام کو بھی حذف کر دیا گیا ہے۔ بس یہ ظاہر ہوا ہے کہ ایک بھائی اپنے ماموں کو خط لکھ رہی ہے۔ خطوں کی تکنیک استعمال کرنے والے ہیائے میں تاریخ، مقام، کاتب اور مکتوب ایہ کا نام دیا جاتا ہے۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ اس طرح بیانیہ وقت اور مقام کی قید سے بند ہو کر اس انسانی صورت حال کی تربیانی کر سکتا ہے جو ہم ہمیشہ اس میں قاصر رہتی ہے۔

جواب کو سامنے رکھ کر دیکھیں تو اس پرکے نام میں نہیں سیاست اس کی تقریر ہے، نہیں منطق ہے، نہیں مدداری کا قماش ہے، نہیں خط ہے، نہیں کردار کی سوچ ہے لیکن ”ان تمام معجزوں کو منھن دینے کی ہوشیاری میں کی گئی ہے جو مکتوب اثر کی صورت میں نہیں لکھا کر دیا گیا ہے جس کی وجہ سے چھوٹی چھوٹی تصویریں سے اس کی صورت حال کی ایک بڑی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

جدید بیانیے کے یہ ایک خیال یہ سامنے آتا ہے کہ اس میں زبان کی سطح پر فکشن اور شاعری کی حدیں ٹوٹ گئی ہیں۔ زبان کے تخلیقی اور شاعرانہ استعمال کی بہت آہنی اور کامیاب مثالیں فورسجا کے پیرا فیسوں میں تو آتی ہیں مگر نام ”خوشیوں کا ہاش“ اس کی بدترین اور کامیاب مثال ہے۔ اس میں جہاں زبان کی جدت اور بدلتا ہوا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے وہیں غصوں کی بدلتا ہوا صورت کے تحت

نہلے ہوئے پتہ چلتا ہے۔ یہ تقابلیاتی ہے

”میں غصوں کی قوت اور بدلتا ہوا پتہ ہوں۔ میں زبان کی قوت

میں چھپوں پتہ چلتا ہے۔ میں زبان کی قوت

تجرباتی ناول ”جنم روپ“ (۱۹۸۵ء) میں مصوری کے بجائے موسیقی سے استفادہ کیا لیکن ان کا یہ تجربہ بہت کامیاب نہ ہو سکا۔ ”خوشیوں کا باغ“ کو ناول کی نئی روایت میں ایک مستقل حیثیت دی جاتی ہے۔ ”جنم روپ“ کے حصے میں یہ امتیاز نہیں آ سکا۔

○○○

حوالہ:

۱۔

تو بہ دم می سرنی نغمہ و بہ باری رقص
 بہ طریقی کہ می رقصا شمع اے یاری رقص
 پیو جان تماشا کن کہ در نمود جان بازی
 بعد سہان رسونی نہ بازی رقص
 کر چہ قصہ و شبنم نہ پدید بر رخسار
 منہ من قصہ و شبنم بہ لب رخسار رقص
 تو من قاتل کہ از بہ تماشا خون من ریزی
 من من کل کہ زیر کچر خون رخسار رقص
 منہ مشن باری کہ یار شیش منسوب
 در مت می کند خلتے من باری رقص

”ہزار پایہ“

وجودی صورتِ حال کا علامتی اظہار

پچھتے پچھتے برسوں سے فکشن تنقید میں کہانی کی واپسی کا غلغلہ بلند ہوا ہے اور چند ماہ قبل ”بڑے افسانہ نگاروں“ نے چٹسکوں کو کہانی کا مہاراجہ سمجھ کر اس نوع کے افسانے لکھنے شروع کیے ہیں۔ موضوع کا واضح فائدہ اظہار۔ زما کہانی پن کی واپسی پر دست نہیں کرتا۔ ہندو افسانہ نگاروں کو اظہار کے مختلف اسالیب سے شناسائی حاصل کرنے کے لیے بزرگ افسانہ نگار، خداداد حسین کی کہانی ”ہزار پایہ“ ضرور پڑھنی چاہیے جس میں مصنف نے موضوع پر اصرار کے ساتھ اظہار کے چمکے پر سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ کہانی کی پہلی قسط سے یہ احساس ہوتا ہے کہ خداداد حسین کو کہانی قلم کرنے کا ہنر آتا ہے اور وہ واقعات و تجربات کو قابل قبول ترتیب میں پیش کرتی ہیں۔ یہ فنی ہنر مندی ان کے وسیع مطالعے اور گہرے مشاہدے پر مبنی ہے۔ افسوس ہے کہ اس جانب ہمارے نئے افسانہ نگار توجہ نہیں دے رہے ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ ان کے پاس دوسرے فنکاروں کی تخلیقات پڑھنے کا وقت ہی نہیں ملتا۔ یہ ”حدیم غریب“ افسانہ نگاروں کا بیشتر وقت اپنی ہی کہانیوں کو سناتے اور اور تحسین حاصل کرنے میں گزر جاتا ہے۔ کاش انھیں احساس ہو کہ ”ہزار پایہ“ جیسے کامیاب افسانوں سے صرف نظر کر کے انھوں نے کچھ کھویا تو اس کی ایک معصوم سن سنائی دے گی۔ وہ پتھر پا جی نہیں سکتے ہیں۔

پند امیر رند از میں شروع ہونے والی یہ کہانی زبان کے غیمہ معنوں حسن و
 فصاحت کی بنا پر منفرد و ممتاز ہے۔ اس کہانی میں ایک بے شدید خوف کا احساس
 بتدریج بڑھتا جاتا ہے جو "نہار پاپیہ" کی صورت میں گتھا ہوا موت کی علامت بن جاتا
 ہے۔ زندگی سے موت تک کے سفر کی وجود کی واردات خداداد حسین نے عادتاً
 پر اسے میں بیان کی ہے۔ جسمانی موت کا یقین فتنے مرکزی کردار کو ہی نہیں بلکہ اس
 کے افراتو خاندان کو بھی ہے۔ اس فیصلہ بن مرحلہ پر جب زندگی موت کی طرفت میں موت
 بہت سے سوالات سامنے آتے ہیں مثلاً زندگی کی حقیقت کیا ہے؟ کیا موت ہر چیز کا
 خاتمہ ہے؟ کیا کوئی ایسی چیز ہے جسے زندہ رکھا جا سکتا ہے؟ کیا وجود کا معنی ہو سکتا
 ہے؟ ہم کیا ہیں؟ تارک عالم کیا ہے؟ خالق اور باطنی زندگی میں کیا واسطہ
 کے ناموں میں کیا رہا ہے؟

جب تک انسان سخت مندرجتا ہے زندگی کی جہاں سے دائر میں منہ و لہجہ رہتا
 ہے۔ اس سے موت پر غور کرنے کا موقع نہیں ملتا لیکن جب زندگی کا تھکا
 چھوڑنے کے قوت والی زندگی پر نکلنے سے نکلے گا تو اسے خداداد حسین نے
 موت کو اس کے آج بات کا کر پائی کی باتوں میں یہ ہے۔ "وہاں وہاں رہتا
 اور کائنات وغیرہ سے متاثر نہیں کرتی ہیں۔ یہ کہ کہانی کے عنوان "نہار پاپیہ" سے قاری کا
 ذہن کائنات کی ساری کہانی "میں ہارنی سیز" (قلب و جیت) کی طرف بھی جاتا ہے جس
 کا مزہ ایک صحیح سوار تھا ہے تو اسے مسکوں ہوتا ہے کہ وہ انسان سے یہ غیمہ کہانی
 دیت میں تبدیل ہو گیا ہے۔ مغربی فکشن کے یہ معروف راز (تھیم) کا
 "نہار پاپیہ" میں بدستور ثابت ہوتا ہے۔

یہ کہانی مجھے وہاں سے جیوں وہاں سے ویدیا کہانی یاد آتی

ہے اور میں اپنے آپ کو اس حد تک کہیں اٹھنا چاہتا ہوں۔

میں سٹیوینسن (R. Stevenson) کے نام کا مرکزی کردار

اور زندگی بڑا ہے۔ یہ کہ کہانی کے "نہار پاپیہ" میں یہ کہانی

دوسرا بُرا۔ دُنیا اُسے دو حیثیتوں سے پہچانتی ہے جبکہ وہ ایک ہی شخص ہے۔ اس ناول میں بھی آئینہ کو موٹیف کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ خود سے نظر چُرانے اور اپنے اصل چہرے کو نہ دیکھنے کا یہ عمل برسوں سے چل رہا ہے۔ ایک روز ”ہزار پایہ“ کا راوی خود کو بدلتا ہوا محسوس کر کے سوچتا ہے کہ:

”میں اپنے آپ کو بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں مگر میں اکثر آئینہ سے دُور رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ میرے کمرے میں کوئی آئینہ ہی نہیں۔“

آخر ایک رات اُسے آئینہ مل ہی جاتا ہے اور وہ اپنے آپ کو دیکھتا ہے تو اُسے ناموں کے بے معنی ہونے اور چیزوں کے بے حقیقت ہو جانے کا علم ہوتا ہے:

”میں وقت پر میرے ہاتھ نہ بڑھ کر آئینہ نہ ٹھیا۔ اور اس آئینے کو دیکھ کر مجھے ناموں کے بے فائدہ ہونے کا یقین آیا۔ میں خود اپنے ساتھ برسوں سے زندہ تھا۔ اور اب تک محض نام سے اپنے آپ کو پہچانتا تھا۔ مگر یہ پہچان اوپر کی تھی۔ اس اوپر کی پہچان کے اندر ایک اور پہچان تھی۔ سخت چھپکے کے اندر بیچ کا گودا اور اس گودے کی کوئی شکل نہیں ہوتی، اس لیے اس کا کوئی نام نہیں ہوتا مگر پھر بھی اس کی ایک پہچان ہوتی ہے۔ چنانچہ میں نے اپنے آپ کو دیکھا اور بھٹک سے کچھ میری کنسیوں میں جل گیا۔“

بنیادی طور پر کہانی ”ہزار پایہ“ یہ کہانی اور موت کے تجربے کے توسط سے سامنے آنے والی وجودی صورت حال کا علامتی اخبار ہے۔ اس کہانی کو آج کے کرب یا آشوب عصر کے ادراک کا استعارہ تصور کیا جائے تو یہ تنہی کی ایک نئی جہت ہوتی۔ راوی پر ”ہزار پایہ“ کے جو اثرات مرتب ہو رہے ہیں اس کا سب سے کریمہ نتیجہ شخص سے محروم ہونا ہے

”مجھے پہلی بار علم ہوا کہ میں چیزوں کے نام بھوتا جا رہا ہوں اور چیزوں کے نام کو جان میں تو چیزیں مر جاتی ہیں۔“

اور یہیں سے سوال اٹھتا ہے کہ اشیاء اور ناموں کا آپس میں کیا رشتہ ہے؟ کیا اشیاء کو معنوی رشتے میں پرویا جاسکتا ہے؟ ہم کوشش تو کرتے ہیں لیکن یہاں میں واقعی کوئی ربط قائم ہو سکتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ ”بخار پائیہ“ کا حمد یا بدداشت کے اس حصہ پر ہے جو ناموں (کلموں) کا تحفظ کرتا ہے۔ اس صرح مذکورہ فسانے کی علامتی ساخت میں دو ہم عناصر ہیں۔

- بخار پائیہ

۲۔ اسما، یادداشت زبان تحریر

”بخار پائیہ“ نظام ایک نرم یاد کیا ہے جو کان میں حس جاتا ہے یا جسم سے چمک کر اپنے پاؤں کا ٹر دیتا ہے اور پھر جسم کا خون چوستا رہتا ہے مگر خدو حسین نے تحقیقی تصرف کر کے ”بخار پائیہ“ کو وجود کے اندر سرسرنے والے اور فساد چھیونے والے مادے کے طور پر پیش کیا ہے۔ ٹھک پریشان کرنے والے عناصر سماعت اور بصارت ہیں اور اس فسانے میں بھی روانی سماعت اور بصارت کا ہی شبہ نہیں رہا ہے، خود پتھوں کا ماحول ہو یا راستے کے منظر مشہد تمید و جمال مرچنٹس، سامان شہر، سمن ہادی پتر سماعت کے پورے سے ٹکرانے والے مندرجہ ذیل تھک

۱۔ رائے زمانہ چاہت رائے خدائی۔

۲۔ جلدی زور، دیکھو آسمان خندہ، اوپر ہو یہ۔

۳۔ جلدی زور، اتنی راست تک جا س رہا ہے۔

۴۔ دیکھو میرا جہاز، یہ حال ہو رہا ہے۔

۵۔ نہیں، وہ دیر نہ لگتی ہے۔

۶۔ سب قویہ نہیں رہے، ہمارے نہیں۔

۷۔ اس ہزار پائے کو ختم کر دو، ہلاک کر دو۔

۸۔ یہ زہریلا دھڑکتا گودا، یہ جڑوں بھرا، میرے اندر ہر مقام پر، میرے ہر مسام پر اور دنیا کے ہر لفظ پر حاوی ہے۔

بصارت و سماعت کے یہ چھوٹے چھوٹے تجربے ایک طرح کا کولازم مرتب کرتے ہیں جس کی بنت میں عنصر کا آشوب شامل ہے۔ اور اس آشوب کا جو سب سے خطرناک اثر نمایاں ہو رہا ہے وہ یہ کہ راوی کو ایک طرح کے معنیاتی خالی پن یعنی Semantic Emptiness کا احساس شدید تر ہوتا جاتا ہے اور وہ چیزوں کے نام (اسم) بھولتا جا رہا ہے اور اگر ”چیزوں کے نام کھوجائیں تو چیزیں مرجاتی ہیں“ اس لیے وہ اپنے قریب کی چیزوں کے نام یاد کرنے اور ان کو محفوظ کرنے کی کوشش کرتا ہے تب اسے بھٹنے کی خواہش کا احساس ہوتا ہے:

”چند سطریں پڑھ کر مجھے گتا ہے کہ اب میں بھول گیا۔ میں قلم
نہی تا مگر مہ نہ پاتا۔ دراصل مجھے کوئی ایسی چیز مہنئی تھی جس کے
سے غلط نہیں تھے اس لیے قلم پھر رکھ دیتا اور پڑھنے لگتا۔“

پھر ایک منزل پر پہنچ کر اس کو احساس ہوتا ہے کہ دوسروں کے تجربات کو اپنے تجربات میں شریک سمجھا جائے شاید اس طرح غلط و ایک دائمی شکل دی جاسکتی ہے لیکن یہاں بھی جواب نفی میں آتا ہے۔

زیر ممتد جہانی کولاسانی خسار کے حوالے سے بھی پڑھا جاسکتا ہے کہ سانی خسار کسی روحانی تشنگی کا ذریعہ ہو سکتا ہے یا جو کچھ ہم اپنے وجود میں محسوس کرتے ہیں کیا ہم اس کو بیان بھی کر سکتے ہیں؟ خدو، حسین نے اس سوالی و ردی کو پیش کرتے ہوئے ”ہزار پائے“ میں زبان کی مار سانی کی تقسیم کو اجاگر کیا ہے اور ساری قوجہ اس سوال پر مرکوز ہے کہ زبان کے قوسم سے باتیں کا خسار ہو سکتا ہے یا نہیں؟ اور کیا کوئی کے باشند کو غلط و غلطی شامل کر سکتے ہیں؟ اور ایک بار پھر قاری کا ذہن اس سرف ممتد ہو جاتا ہے کہ یہ غلط و درستے میں کوئی رشتہ ہے؟ کیا زبان

حقیقت کا بیان کر سکتی ہے؟ کیا خبہاری تریسٹ ممکن ہے؟ اور اس طرح راوی اور
 قاری کی غور و فکر محسوس ہوتی ہے۔ کہانی کے راوی کا تجسس کسی لمحہ قرار نہیں
 پاتا۔ اس کی اختصار اپنی کیفیت حقیقت کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔ آخر اس نے
 کھنڈ شمع کیا اور مستطیل کھنڈ رہائش اپنے تجربہ و دستاویز کی شکل اپنے کے یہ
 نہیں صغیر قاری اس پر حروف کے منتقل ہو جانے کے بعد معلوم ہوا کہ جو کچھ کاغذ پر کھا
 گیا ہے اس میں کوئی ربط نہیں ہے۔ کوئی با معنی جملہ نہیں ہے بلکہ یہ تو محض نام ہیں
 جن کے کوئی معنی نہیں۔ یعنی زبان سے جو کچھ حاصل ہوا اس سے کوئی رہنمائی حاصل
 نہیں ہوتی۔ اس اعتبار سے تو زندگی کی شکلیں بوقت نہیں ہوتی جبکہ خدا نے دنیا کو خلق
 کیا اور اشیاء کو نام دیا۔ اور یہ ظاہر ہونے کی ضرورت نہیں ہے کہ انسان (انسان
 اس نام) کو جو پہلی چیز سکھائی گئی وہ سواہی تھی (عرب دو، لفظ، کب) تو
 ہم و ستمیوں سکھائے گئے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اتم شے کے جوہر کے متوالف
 نے۔ اس سے ہم کو بھی اتم کے تمام شے کے جوہر سے آشنا کر دیا۔ یہ شناخت کی
 پہلی (اور شاید آخری بھی) منزل ہے۔ کہانی کا راوی اس منزل پر پہنچا ہوا ہے
 اور اس کے نام کا رشتہ ختم ہو چکا ہے۔ اس رہ چکا تو نام ہونا ایک صحت سے زندگی کی
 بدتر تھی۔ اب جبکہ یہ رہ چکا ہے کوئی نہیں رہا تو اس کے خلاف موت ہے۔ راوی نے اس
 میدان پر کھنڈ شمع اس کا جو زبان کے وسیع سے برتا ہے۔ کاغذ پر کھنڈ شمع اس کا
 بیان اس نے جو کچھ وہ منہ و غائر تھے۔ لکھنے کے بعد اس کو پناہ امن خان محسوس ہوا

لکھنے کے بعد اب میرے تمام نام ختم ہوتے ہیں۔ اب میں
 راز کے تین چار نام بھی نہیں لکھ سکتا۔ اتم کے نام یہ ہیں
 رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک صحت سے ناموں کا خاتمہ
 چھپا ہے۔ یہ وہ نام ہیں جو اس سے لکھے گئے۔ اور وہ اس
 ختم ہونے سے ہیں۔ لیکن میں اپنے آپ کو باتیں لکھتا ہوں
 کہ وہ ہیں۔

اس بیان سے اظہار کی تائید کی تو ظاہر ہے ہی۔ یہاں یہ سوال بھی پیدا ہو گیا کہ راوی کے پاس کہنے کے لیے کچھ تھا بھی یا نہیں۔ اور کیا راوی بغیر لکھے اُس کو سمجھنے کا اہل تھا۔ جب اُس نے کچھ لکھا تو اُس کی تحریر معنی سے عاری ہو گئی۔ اس طرح آدمی کے اظہار جو غالب وسیلہ ہے یعنی زبان اُسی کی اہلیت پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ آج جبکہ یہ بحث بڑے زور و شور سے ہو رہی ہے کہ زبان انسانی زندگی اور تہذیب کی تشکیلات کس طرح کرتی ہے اور کن معنوں میں آدمی زبان کا دست نگر ہے، خالد و حسین کی تقریباً تیس برس پرانی کہانی ”ہزار پایہ“ میں دوبارہ دلچسپی اور معنویت کی از سر نو تلاش کا من سب وقت ہے لیکن چونکہ اس کہانی کا بنیادی تناظر وجودی ہے اس لیے عصری اور تاریخی تو جیسے ہی ثانوی ہی ہو سکتی ہیں۔ غالب نے کہا تھا۔

’میری تعمیر میں منظر ہے اک صورت خرابی کی‘

”ہزار پایہ“ میں ہر اثبات کی نفی وجودی شواہد کے وسیلہ سے اس طرح ہوتی ہے گو یہ کہانی کا اصول تعمیر تشکیلاتی ہے۔

”گنبد کے کبوتر“

تہذیب کی مسما رکی کا استعارہ

شہوت حیات کی کہانی ”گنبد کے کبوتر“ میں تعبیر کی گئی جہتیں ہیں۔ ہر جہت اپنی ایک معنویت رکھتی ہے۔ تہذیب دار کہانی کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ معانیات کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرے، معنویت کے نئے نئے کھانے کھائے جائیں۔ اس حد تک کہانی کی غور و ریز تک کی طرح سے ہوسکتی ہے۔ یہ ایک طاقت دار اور مسجد کے سانچہ کی بنیادی برقی کی طرف اشارہ کے ساتھ ہی ساتھ متنوع و متنوع کیفیتوں کا جائزہ کرتی ہے اور ایک قدیم تہذیب کے مسما ر ہونے کے استعارہ کے طور پر بھی اجرتی ہے۔

ماہنامہ آج کل، اپنی دہائی کے شہر و فروری ۱۹۹۵ء میں شائع ہونے والی اس کہانی میں براہ راست ہادی مسجد کا ذکر نہیں ہے۔ گنبد کے کبوتر اس کی تیج کے قریب سے بڑھنے والے ہادی مسجد کے اس سانچہ کی طرف مشتعل ہوتا ہے تو برقی محسوس کرتا ہے کہ یہ مسجد کے سانچہ کی بنیادی برقی ہے۔ مسما ر کی ہادی ایک جذباتی اور حساس مسما ر ہے۔ وہ ایک ہادی چشما کے ساتھ دیکھتا نہیں پڑا ہوا ہے۔ اس وجہ سے یہ حد فطر مند ہے کہ اس پر پتہ نہ ہو جائے۔ اس کا یہ دیکھنا تھا ہے

”جبرائیل کی بات نہیں سب پتہ نہ ملے گا“

رہا ہے۔ اضطراری چیزیں زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہتیں۔
امن و استقامت کی راہ اپنا کر ہی ہم اور آپ چین اور سکھ
کی زندگی گزار سکتے ہیں میں تو پچھلے سال کے مقابلے
میں بڑی تبدیلی محسوس کر رہا ہوں۔“

تسلی اور تسلی کے ساتھ کھوئے ہوئے اعتماد کی بات ملک کی موجودہ سیاسی صورت
حال کو واضح کرتی ہے۔ اُتھل، اُتھل اور استقامت کا ذکر بھی وقت کے بہاؤ کو نشان
زد کرتا ہے کہ جوش اور جذبہ بھرتی ہوا کرتا ہے۔ برقرار رہنے والی چیزیں امن کی راہ
سے ہو کر ہی گزرتی ہیں۔

افسانہ نگار نے محدود کیوس کو قننی ہنر مندی سے خاص وسیع کر دیا ہے۔ اس
نے پھولیشن کو اجاگر کرنے کے لیے بوترا اور گنبد کے متوازی، مختلف مراحل پر
سانپ، پھل، گوری، پھول، گیس، فاختہ وغیرہ کے استعاروں کا استعمال کیا ہے۔
کہانی کے پسے ہی جسے قاری کا ذہن کسی انہونی کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو
جاتا ہے

”بے ٹھکانا بوتراؤں کا غول آسمان میں پرواز کر رہا تھا۔“

اور پھر جیسے ہی وہ اگلے جھمکوں کی قرأت کرتا ہے:

”متواتر رُٹا جا رہا تھا۔ اوپر سے نیچے آتا۔ بے تابی اور بے

چینی سے پناہ شیانہ ڈھونڈتا اور پھر پرانے گنبد کو اپنی جگہ سے

خواب دیکھ کر ہلکتا ہے۔“

اس کے اس کی دیر نہیں تیز ہونے لگتی۔ وہ کیسوں سے اگلی سطریں پر ہوتا تو
شعوری طور پر باری مسجد کے سانچے کی اصطلاحیں جاتی

”اڑتے اڑتے اس سے بازو شل ہو گئے۔ جسم کا سرا ہو

تھکوں میں سمٹ گیا۔ اس ایک باب کی دیر تھی کہ چاروں

یہ صدق قاری کوتاہی میں مبتلا کرتی ہے۔ اس کا احساس شاید افسانہ نگار ہو ہے کیونکہ
ہر ہنرمند کھٹے واہ لکھتے وقت قاری کے قلم اور رد عمل کا خیال رکھتا ہے۔ شوکت
حیات بھی ان باریکیوں سے واقف ہیں۔ پکوشن کو موڑنے بدل اپنے قابو میں رکھنے
کا ہنر جانتے ہیں۔ وہ اس تناؤ بھری صورت حال کو بدلتے ہوئے روی اور اس کے
پڑوسیوں کے بچوں کا ذکر شروع کر دیتے ہیں۔ قرب و جوار سے قاری کو واقف
کرتے ہیں اور پھر اچانک پڑوسی کی زبانی یہ جملے داکرات ہیں

”اس ہار پچھلے سال واہ اہل نہیں۔ دن خیریت سے گزرتا

جائے گا۔ موسم ٹھیک ہے۔ جینے کی چاہت قنم ہے۔“

بچی مرے سے رہیے۔ نو پراہم۔“

اس قلمباز سے مسجد کی شہادت کی پہلی برسی کی تصدیق ہو جاتی ہے اور تنقید کو مکرر کرنے
کے لیے جو قلمبات کیے جاسکتے ہیں، اس کی خیر بھی مل جاتی ہے

”روز پرکاریوں معمول کے مطابق چل رہی تھیں۔ پچھلی کے

دن چھل چھل کی جوتی کا دستور پر ہاتھی جاتی ہے، وہ اس روز

بھی تھی۔“

زمین اور آسمان دو متضاد زاویوں کی قلم میں خیرتے ہیں۔ زمین افشار
برپا کر رہی ہے، آسمان خاموش ہے۔ زمین داغ اور روی۔ یک و پردہ نہیں کیونکہ
سے آگے پتہ میسر ہے۔ دوسرے کے یہاں محرومی اور تشنگی ہے۔ وہ آسمان سے د
تا ہے۔ دوسرے ہے

”زمین اور آسمان میں زمین تھے۔ آسمان کی طرف نہ

نہانے کی پانہ مورت تھی۔ ان کے پاس تو پڑنی زمین تھی اور

زمین پر آسمان کی جلوے موجود تھے۔“

ان دو متضاد دنیاؤں کے حق قاری انھیں بے محسوس رہتا ہے اور سوچتا ہے کہ ہاں سب
نہایت بہتر ہے جتنا نہ ہوتے، ہاں اس پر آشوب گزری میں آسمان پر ہاتھیں

نظر آجائیں تاکہ بے گھری اور بے امانی جھیل رہے کبوتروں کی آنکھوں میں خون نہیں اترتا، زمین پر فساد برپا نہیں ہوتا۔ لیکن یہ کاش اُمید کا سمبل بن جاتا اور تب کہانی کی روح مجروح ہو جاتی، وہ اپنی راوے سے بھٹک جاتی۔

(ii)

سوگواری کے موڈ میں شروع ہونے والی یہ کہانی اپنے اس تاثر کو آخر تک برقرار رکھتی ہے۔ مرکزی کردار کے ذہنی انتشار کی حالت قابلِ رحم ہے۔ وہ اپنے آپ کو سانحہ کی یاد سے آزاد نہیں کر پاتا ہے۔ پڑوسی اُسے اس ماحول سے باہر نکالنے کا جتن کرتا ہے۔

”ارے صاحب، کیوں سوگواری کا موڈ جاری کیے ہوئے ہیں۔ میں سمجھ سکتا ہوں آپ اپنی باکئی میں بچوں کے اٹنھا ہوئے سے گھبرائے ہوئے ہیں۔ اپنے پردوں اور گملوں کے تحفظ کے لیے بے چین ہیں۔ کچھ نہیں ہوگا۔ آپ کے سارے گمے خیریت سے رہیں گے۔ اب دوستوں سے منے چل رہے ہیں ویوں داس نظر نہ چھوڑیے۔ نجوائے کیجئے دیکھئے گوں گوں گنبدوں کی گولائی اور نوکیلی بھر۔“

ان باتوں سے صرف انداز ہونے کے بجائے راوی کی بے قراری میں اضافہ ہوتا ہے

”اس کا دس دوسرے گنبدوں میں ابھی ہو ہونا ک۔ کیفیات سے گزر رہا تھا، بہتہ سین واد نرم و گداز جسمانی گنبدوں میں ٹامک ٹویں مارتے ہوئے چٹائی رہے پھر رہے تھے۔“

غور و فکر کا یہ انداز اور ان سے پیدا ہونے والے تشدد و رویوں کی نمائندگی کر رہا ہے۔ وہاں زبانی کی سوچ الگ ہے، ذہنی کیفیت بھی الگ ہے۔ اسی لیے برتاؤ بھی الگ نظر آ رہا ہے۔ سین واد اس سے کہتے ہیں

”ینگ مین، تم جوانی میں بوڑھا ہو گیا۔ ذرا نظر تو اٹھاؤ،
آگے تین قیامتیں فاختاؤں کی چال چلتی ہوئی گپ شپ میں
مصروف تھیں۔“

روٹی جھنجھلاہٹ محسوس کرتے ہوئے کہتا ہے،

”سین دادا آپ ان فاختاؤں میں اُچھے ہوئے ہیں۔ ذرا اوپر
دیکھئے۔ بے ٹھکانا کبوتروں کا غول مستقل آسمان میں چمکات
رہا ہے۔ اپنے مستقل کے بے دردی اور بربریت کے ساتھ
مسکراتے غائب کر دیے جانے کے بعد کسی بے گہری اور
بے امانی جھیل رہا ہے۔“

فسانہ نگار نے تحیر، خوف، رقت اور انداز کے لیے تنہا سے خوب کام کیا ہے۔ اس
نے نوجوان میں مادیاتی اور بزرگ میں قریب کی کیفیت کو جاکر کیا ہے۔ مادیاتی
انداز کے لیے جوانی میں بوڑھانہ اور بزرگ کے لیے ینگ مین آف سلسلی کو کا
ہمدردی کی وضاحت کرتا ہے۔ دونوں گروہوں کے لیے مادیاتی فیض تخلیق کر کے
تنہا میں شدت پیدا کی ہے۔ یہ تنہا دیکھیں انہیں اپنی شدت اور گمراہی کے باعث
تخلیق بھی ہے مثلاً جب گمراہوں کے لیے تمدن کی فیض تخلیق کی گئی تو پھر اس کا لحاظ
رکتے ہوئے ”گرم گدز جسمانی گمراہوں“ کی رعایت استعمال نہیں کرتی چاہیے۔ مادیاتی
طرح رُئی کو فاختہ کہتے گروہ کی ہے مگر موجودہ چویشی میں محفل پر کشش منظر سے ہمدرد
میں شب و ترک پیدا کرنے کے لیے یہ چاہیے

”تین قیامتیں فاختاؤں کی چال چلتی ہوئی گپ شپ میں
مصروف تھیں۔“

پتہ نہ لگتا ہے کہ مادیاتی شدت کی حیثیت کتنی کا زمرہ نہیں ہے۔
تین قیامتیں ارشادات کے جذب و یک ساتھ کے رچنا مشعل مرتبہ۔ اس سے
جو عدم توازن پیدا ہوتا ہے وہ یہاں بھی نظر آتا ہے مین یہ تہ (Mismatch)

ظاہری اور وقتی ہے۔ جلد ہی کہانی اپنے اصل مرکز کی طرف واپس آتی ہے ورق قاری اس کی فضا میں محو ہو جاتا ہے۔

مذکورہ کہانی میں شوکت حیات گنبد اور کبوتر کے علاوہ پمپل، گلہری، بالکٹی، گملا، گوریا، سانپ، لالٹھیاں جیسے نشانات (signs) کو بھی جائز کرنے میں کامیاب رہے ہیں جس طرح گنبد مسلمانوں کا نشان بنا ہے اسی طرح پمپل ہندوؤں کا۔ اس درخت کی ایک شاخ راوی کی بالکٹی تک آتی ہے جس کے توسط سے دوست و دشمن دونوں ہی آسکتے ہیں یعنی گلہری بھی اور سانپ بھی۔ گلہری ضرر رساں نہیں مگر رستہ مضر یا مخدوش ہے اور وسیدہ پمپل بن رہا ہے، دشمن کو راہ دکھانے کا۔ ان اشاروں کی آمیزش سے جو کواثر بنتا ہے، اُس پر سیاہ بادل منڈلانے لگتے ہیں۔ اس کواثر کو افسانہ نگار نے رنگ برنگ پھولوں والے گھسوں سے بھی جوڑا ہے اور اہل خانہ سے بھی، مبین وادانِ اصلیت (Reality) سے بھی اور خود اپنی حقیقت سے بھی۔ یہاں پر وہ ایک ہم سوس بھارتا ہے کہ یہاں ہر خطہ و بالکٹی پر ہے یا فلیٹ اور پورا اپارٹمنٹ اس کی زد میں ہے۔ اس مقام پر سانپ یہ وہی دشمن کے طور پر ابھرتا ہے۔ اس مشتہ کے خطہ میں کبھی (ہندو، مسلمان) ایک ہو کر موذی کا مقابلہ کرنے کا منصوبہ بناتے ہیں جیسا کہ پارٹمنٹ میں سانپ کی اطلاع تمام چھوٹے بڑے فلیٹوں کے مینوں کو برت کرتی ہے اور وہ اس موذی کو ختم کرنے کے مشتہ کے حقن کرتے ہیں، رٹھیاں جمع کرتے ہیں مگر جب راوی انفرادی خطرہ محسوس کرتا ہے تو دوبارہ اتنی میسوی سے خطہ کے دشمن کو روکنے کے لیے مہم بستہ نہیں ہوتا ہے بلکہ یہ مشورہ دیتا ہے

”تم ایک مین یا ڈیو سوار سوچو کہ جبہ ٹھکانا ہی کھانا ہے
گنبد، پھولوں کی سناک دیو یں، پتھر سے خار اور گھنے
جنگل کے ارتقاؤں کی لٹیریں۔ موبسوں کے سردو گرم جھیسے
— یہ تیار رہو۔ یہ اپنی کھان تھوڑی حیرت کرے

تاویدت کے اس انداز پر قریبے ساختہ کہہ اٹھتا ہے۔
گھائل کی گت گھائل جانے اور نہ جانے کوئی

شوکت حیات کو بیان پر فنکارانہ دست رس حاصل ہے۔ اس لیے یہاں مکالموں کا تشاغل، واقعہ یا صورت حال کی تشریح کا نہیں بلکہ حسیاتی اور جذباتی تاثر کی شدت میں ضافہ کرنے کا ہے۔ Irony یہ ہے کہ مذہبی شدت پسندی اور اس کے نتائج سے دونوں فریقے نہ و آزار میں مگر متعین اسے کی جارہی ہے جو زیادہ مضبوط ہے۔ اسی سے کہا جا رہا ہے کہ سوچنے کا انداز بدلو، قوت برداشت پیدا کرو، قناعت سے کام لو۔ اگر ایک ٹھکانا کھو گیا تو یہ نہ سمجھو کہ سب کچھ ختم ہو گیا۔ نیچریت میں کلمات میں کوئی تاثیر نہیں ہے شائد اسی وجہ سے کہ ہمدردی کا اظہار کرنے والے جذباتی طور پر گنبدوں کے مسکار ہونے سے متاثر نہیں ہے اور نہ وہ اتنی سنجیدہ صورت حال پر شہوانی اصطلاحوں کا استعمال نہیں کرتا۔

(۱۳)

شوکت حیات کی اس تہہ دار کہانی میں تعبیر کے امکانات کے مختلف پہلو ہیں اور ہر پہلو اپنے تقسیم سے جواہر ہے۔ کہانی میں کسی بھی واقعہ کا ذکر ہو، مرکزی واقعہ کی بدن ہونی شمل میں حاوی رہتا ہے۔ اس لیے یہ کہانی روایت کے مسکار ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ گنبد قدیم تہذیب کا مسکار ہے اور اس تہذیب کے مسکار ہونے سے جسے تھینف پہنچتی ہے وہ بدتر ہے۔ اس سے اس کی جان بچاؤ چھین گئی ہے۔ وہ وارث ہو گیا ہے۔ وہ اپنے مسکن، اپنی تہذیب کی حفاظت نہیں کر رہا ہے جس کے تحفظ کی ذمہ داری اس پر تھی۔ اس تصور کی بدولت اس کی شمش کو لسانہ نگار نے Fore Shadowing کے سہارے چار کیا ہے۔ یہ جس حساسیت سے کہ ہم اپنے فیوض کے مرس میں بند ہو چکے ہیں ہمیں روشنی کا زور دینی پڑی مٹنی پر غور ہے۔ کیسے بلی بلی جانے پر خوف محسوس کرتے ہیں، مصنوعی روشنی کا

انتظام کرتے ہیں۔ فلیٹوں کی بالکنی نمائش کی شکل اختیار کر چکی ہے اور اس نمائش زندگی نے اندر ہی اندر سب کچھ کھوکھلا کر دیا ہے۔ دیمک زدہ یہ دیواریں جب کسی دباؤ کے تحت گرتی ہیں تو تہذیب کا سہا سہانہ برقرار رہ پاتا ہے۔ اس ٹوٹنے اور پھٹنے کا حساس سب سے پہلے گنبد کے بیوتر کو ہوتا ہے۔

بیوتر کو ہم اگر خیال مان میں تو خیالات یعنی گنبد کے بیوتر منتشر ہو گئے۔ منتشر خیالات راوی کو بے چین کرتے ہیں۔ اسے طرح طرح کے توہمات اور خدشات میں مبتلا کرتے ہیں۔ دوسرا خیال یا تصور سین دادا کی شکل میں انتشار سے مبرا ہے۔ وہاں عدم دلچسپی ہے، اہمیت ہے۔ تھمسن کے گھر میں بیوتر منتشر خیال کی شکل میں پہنچتا ہے۔ یہاں مس ریزہ ایک خیال کی شکل میں پسے سے موجود ہے جو تھمسن کو بہت عزیز ہے۔ وہ اس میں کسی کو شریک کرنا نہیں چاہتا یعنی تبادہ خیال گورائیں۔ مسہ جان ایک اور خیال کے کرتا ہے کہ میرا بیوتر آپ کے گھر میں آ گیا ہے۔ کونگس یہ بھی ہے جب ایک کے گھر کا انتشار دوسرے کے گھر سے متعلق ہو جاتا ہے۔ اس گھر میں ایک خیال شراب ورمورت کا ہے اور دوسرا خیال بیوتر اور انتشار کا ہے۔ سبب یہ بھی قرار پاتا ہے کہ جان ورتھمسن میں ہم خیال و رقبہ کا رشتہ ہے جسے تھمسن برقرار رکھنا چاہتا ہے کیمن جان تیسرے خیال کی مدد خست و براشت نہیں کرتا ہے۔ قاری اس سبب کو تلاش کرتا ہے کہ اسے روٹی اور سین دادا نظر آتے ہیں۔ راوی خود انتشار میں مبتلا ہے اس لیے وہ بے غور ہے۔ ایسی صورت میں جو اندیشہ ہو سکتا ہے اور سین دادا سے ہو سکتا ہے کیونکہ وہ حد سے تجاوز کرتا ہے۔ ممنوعہ نینوں میں مدد خست کرتا ہے۔ اس لیے جان ورتھمسن سے کہتا ہے کہ میری سمجھ آپ کے گھر میں ہے، اس لیے کہ وہ ایک جان ورتھمسن مکان کو شش کے باہر سے وہاں نہیں پاتا ہے کیونکہ خیال رچا ہوا ہے۔

کہانی کا یہ رنگ رنگ مس کا ہندوؤں سے چاند زید و پرکشش اور بے معنی ہے۔ اس میں وہ متناہ خیال کے نمائندے ہیں۔ ان کے اندر سے آراء نمایاں ہوتے

ہیں۔ کچھ اور دوستوں یعنی نئے خیالات سے ملتے ہیں۔ مکانات و رہائش گاہوں کی
تعمیرات سے غرضت ہوئے گھر واپس آتے ہیں۔ ایک کی کیفیت ٹیم بیسٹ کی ہے،
دوسرے فکر اور خوف کے عالم میں ہے۔ خوفزدہ، شہوت زد و خیال و اس کے کمرے میں
بند کرتے ہوئے اپنے کمرے میں قدم رکھتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کی دنیا برباد ہو چکی
ہے۔ یہاں نہیں ہے کہ مٹی کی خیاں نے مثبت پہلو کو ترک کر دیا ہو کیونکہ ہاتھی میں موجود
کئی چیزیں مثبت خیالات سے جوڑا گیا ہے لیکن آخر میں خوش کن خیالات سے مسکرا رہا
ہو چکا ہوتا ہے اور انتشار کی کیفیت ایک مہلکی ختمیہ (Tragic end) اختیار
کرتی ہے جس کی وضاحت کہانی کے اس آخری حصے سے ہوتی ہے

”نیوئی سے اس کی باتیں ہیں تو اسے چاہئے احساس ہو کہ
گھر میں مینٹ پائی ہے اور ہاؤس کرلیو ہیں اس کی تدفین ایک
سنگین مسئلہ ہے۔“

پست و درست کہانی کے لیے کہا جاتا ہے کہ یہ ایک قابل فہم اور خیال کی
ہو۔ لیکن اس کی پائے کے مگر جھن ہو۔ یہ خوبیاں مذکور کہانی میں موجود ہیں۔ تاہم
بائے لحاظ سے کہ کہیں نہ کہیں ہر جگہ نہیں ہے۔ یہ معلوم ہو چکا ہے کہ
کہانی کا محرک بڑی مسجد ہے۔ چنانچہ ایک سبب ہوتی رہتی ہے کہ شاید کہی کہانی
پوری طرح تسلسل نہیں پائی ہے۔ یہ سبب ہے تمام اس کا کہ وہ جان کی شخصیت ہے۔
تو وہاں چھوٹے بڑے تمام رشتے ہوتے ہیں۔ کہانی شدت اختیار کرتی ہے۔
تو اس پر توجہ ہے۔ وہ اس لیے ہو سکتا ہے کہ اس کا شمار ہے کہ وہ
کی ابتدا ہو کر رہا ہے۔ سبب خون کا انحصار ہوتا ہے کہ اس کے ملبوں کا
محرک ہوتا ہے۔

اس کی زبان اس کا کہ تمام اس کا کہ سبب اس کی کہانی کا انداز ہے۔
کہانیاں اور رفت میں مینا پاتا ہے تو اس کے کہانی کے اس کے کہانیاں
کہانیاں ہیں۔ یہ کہانیاں کہانیاں ہیں کہانیاں کہانیاں ہیں کہانیاں

توجیہات کا سلسلہ بھی وسیع ہوتا چلا جاتا ہے اور جب ان کہی باتوں کو عالمی پس منظر سے منسلک کیا تو وہ کتنی جو کھٹک رہی تھی، سلجھنا شروع ہوئی۔ ابھی تک ہم نے ہندوستان کے کینوس میں کہانی کو دیکھا تھا کہ کالونی ملک، فلیٹ مختلف شہر اور پائنی گھر کی عداوتیں اختیار کرتے ہیں لیکن سانپ اندرون ملک سے بیرون ملک کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے اور اس کا خوف غیر ملکی خوف کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہیں سے اس زاویے کو تقویت ملتی ہے کہ کہیں جان غیر ملکی ہاتھ تو نہیں ہے جو امن کو درہم برہم کر رہا ہے۔ شک کی سوئی اس جانب گھومتی ہے جس کے ہاتھوں میں خون خرابے کی اصل لگام ہے۔ تھامسن کو امریکہ اور جان کو مریکہ کا ہم خیال ملک مان لیا جائے تو ریزہ فلسطین کی شکل اختیار کریتی ہے۔ وہ بے گھر ہوئی ہے۔ اس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ دونوں نے اس سے اپنا رشتہ جوڑ لیا ہے لیکن اس کا اپنا وجود بکھریا ہے۔ یہ توجیہ غمنی سہی لیکن اس سے کہانی کے بکھرے ہوئے تار جڑتے ہیں اور قطع صاف ہو جاتا ہے بقول وزیر خان۔

جاتے کہان کہ رات کی باہیں تھیں مشتعل

چھپتے کہان کہ سار جہاں اپنے گھر میں تھی

ن توجیہات کے توسط سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ شوکت حیات کی یہ کہانی داخلی زندگی پر خارجی اثرات کی نمایاں مثال ہے۔ افسانہ نگار نے پورے اعتماد اور آگہی سے فرد اور معاشرے کے مظاہر کو خوبصورت اشاروں میں متشکل کیا ہے۔ اسی لیے اس کہانی میں استعاروں اور علامتوں کے ساتھ ساتھ ایمانیات اور منظر کی رہچہ بھی موجود ہے۔

”راستہ بند ہے“

ایک مطالعہ، دو متضاد زاویے

اگر، فسانہ نگار کے نام کو حذف کر کے محض فسانے کا یکسوئی سے
متعلق کیا جائے تو عنوان معنی خیز ہے مگر متن کے ساتھ منسلک ہو کر یہ پٹی تہہ
واریں کھودیتا ہے۔

”راستہ بند ہے“

یہ کی مسہ سٹے کا حصہ ہوتا تو نئے راستہ کی حیثیت مجاز مصلیٰ کی
ہوتی۔ تاہم یہ فسانے کا عنوان بھی ہے اور اس کا ہدف بھی۔ فسانے
میں راستے کے بند ہونے کی تکرار ہے۔ بدحوثہ ہو

”راستہ بند ہے“

”اسی ہے راستہ بند ہے“

”خیر یہ راستہ کب تک ہے؟“

”مگر پینٹ فسنے سے آپ کا راستہ بند نہ رہے۔“

”میرے بند گئے راستے۔“

بات خراب ہے کہ ”بند“ ”شدید“ ”میدانی“ ”مست“ ہے۔ ”بند“
”مست“ ”شدید“ ”میدانی“ ”مست“ ”بند“ ”شدید“ ”مست“ ”بند“ ”شدید“ ”مست“
”بند“ ”شدید“ ”میدانی“ ”مست“ ”بند“ ”شدید“ ”مست“ ”بند“ ”شدید“ ”مست“

افسانہ نگار نے بند راستے کے حوالے سے حکومت کی بے حسى کو خوب کشید کرنے کی کوشش کی ہے اور اس بے حسى میں ریاست کی تینوں جہات شامل ہیں۔

مصنف، راستہ اس لیے بند ہے کہ مہنت کی میٹنگ ہونے والی ہے۔
انتظامیہ: چور ہے پر کھڑے پولیس واسے براہ راست انتظامیہ کا حصہ ہیں۔

عدلیہ: ماں جی جہاں انصاف ہوتا ہے وہ راستہ بند ہے۔
تاہم ایک نہایت ہی وسیع تناظر کو جب افسانہ نگار چور اسے میں سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے تو اس میں ہمیں کہیں جھپول نظر آنے لگتے ہیں۔

(۱) اس میں واقعات بہت کم ہیں بلکہ صورت حال کی ایک ہی شکل ہے۔
(۲) ٹھیک ایسی ہی صورت حال پر مبنی مدحور بھند ر کرن فلم ٹرافک سگنل بہت سب ریلیز ہو چکی ہے اور اس فلم کو مذکورہ افسانے پر مستند زمانی حاصل ہے۔

(۳) بند ٹرافک کے حوالے سے ”بند راستے“ کے مصنف نے Marco Level پر ساج میں سرایت کر گئی، مختلف پیاریوں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔

(۴) سماجی برائیوں کی نوعیت سمجھ سکی ہے جس سے تقریباً ہر قاری واقف ہے۔

(۵) افسانہ نگار مکالموں کے ذریعہ امتیازی خصوصیت پیدا کر سکتا تھا تاہم پیش کش میں اکثر مقامات پر چوٹیشن س کی گرفت سے باہر نکل جاتی ہے۔

(۶) ٹرافک سگنل پر متعدد دروازوں کو کھڑا کر دیا گیا ہے جن میں گمار سے باہر کے ٹرافک کی حیثیت سوتر دھار (Linchpin) کی ہے۔ تاہم جب عدلیہ کی خرابی کا ذکر کرنا ہوتا ہے تب وہ گمار سے سبے بالوں و ٹرافک

نہیں نظر نہیں آتا۔

(۷) افسانہ نگار کے پاس یہ موقع تھا کہ ایک ہی صورت حال کو مختلف نقطہ ہائے نظر سے بیان کرتا، تاہم تمام کردار ایک ہی زبان میں ہوتے نظر آتے

تھے۔

(۸) چوہدری کی اسیسٹ بھی قابل اعتبار نہیں مثلاً جھکی جھونپڑی غیر ممایک سے آنے والے بڑے بیدران کی آمد پر بنائے جاتے ہیں۔ چیف فیسل تو اپنی ہی ریاست کا باشندہ ہوتا ہے اور اس کی نظروں سے ریاست کی غریبی مٹتی نہیں ہوتی۔

(۹) فسانے کے آئیے میں خود بخود ہی فرق و ریت، ذات پات کا بھی ماحول دہشت گرداں وغیرہ پر کشیدہ ہوتی ہے جن میں ولی رچہ یا تسلسل نہیں۔ پورے فسانے کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ نرین یا اس میں ٹپکتا ہوا قومی مسافر کشیدہ کر رہے ہیں۔ یہی کشیدہ کر رہے رہتے ہیں۔

چند باتوں کا ذکر اس قدر درست انداز میں ہے کہ بیان میں فسانے کے بچے بھی اپنی زبان کا گمان ہوتا ہے جیسے "ہاروں" و "رشتا" اپنی "سکھ" سے نذر ہانا۔ ہوا تو یہ چاہیے تھا کہ وہ بچے کو چاہتے اور انہیں نہ فکے بھروسہ انداز ہوتا کہ ہونے ہوئے رشتوں کی کارستانی ہے۔

افسانے میں بڑی کہانی بننے کے کئی مواقع آتے ہیں اور تقریباً ہر مقام پر افسانہ نگار چوک جاتا ہے۔ فسانے کی صورت حال اور فسانے کی قدر زیادہ سے زیادہ Fast n Med as Res یعنی درمیان سے شروع Fast n Med as Res کے ذریعے افسانے کو مؤثر انداز میں پیش کیا جاسکتا تھا۔ مثلاً وہ ایک "مرد" سے دریافت کرتے "اور میں" درمیان میں جاسے یہ معلوم ہوتا ہے۔ چیف فیسل کی مدد کی جائے گی۔ تاہم یہاں تک کہ بتا دیں کہ چیف فیسل کی مدد کی جائے گی۔ افسانہ نگار نے ایک مؤثر فسانے کے رشتوں اور کشیدہ کر رہے ہیں۔

(II)

متن کی براہ راست قرأت سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ بیان واقعہ ہے بلکہ ایک منظر یا صورت حال کا آنکھوں دیکھا ذکر ہو رہا ہے۔ کردار سب ادا رکاریا کھلاڑی ہیں جن سے ہدایت کاریا کوچ من مانا کام اور نتیجہ چاہتا ہے۔ افسانہ نگار نے ان سے یہی کام لیا ہے۔ حرکات و سکنات، رویے، تکیے مکالمے وغیرہ غیر فطری لگتے ہیں کیوں کہ وہ سب Directed ہیں، مثلاً ”یہ راستہ کدھر جاتا ہے“ رکشہ وال! ابھی تو کدھر بھی نہیں جاتا صاحب۔ چیف منسٹر کے جانے کے بعد معلوم ہوگا کون سا راستہ کدھر جاتا ہے؟

ایک رکشہ والے سے ایسے بیغ اور معنی خیز جملے کی ادائیگی محل نظر ہے۔ اسکوٹر وال نو جوان: ”ارے بس کرو اماں بچے پیدا کرنا۔“ بے شک اور سفاکانہ جواب ہے اس بڑھیا کو جو اپنی بیٹی (زچہ) کو Delivery کے لیے ہسپتال لے جا رہی ہے۔ اس مصیبت کی گھڑی میں کم بچے پیدا کرنے کی تدبیر (Birth Control) پر ایک نا تجربہ کار نو جوان کا بحاشن دینا طنز کر رہا ہے، طنز ملج نہیں۔

اختتامیہ مضحکہ خیز محسوس ہوتا ہے۔ حسن اتفاقات کا ہجوم ہے۔ مولوی صاحب، مندر مسجد اور فساد دی ہیں۔ مسجد پر بم بھی گرتا ہے۔ ہندو مسلمان کا قضیہ بھی کھڑا ہوتا ہے۔ پولیس کی بربریت بھی اور ایک گنہگار بھی جو اس ہٹائی گئی تباہی بھری صورت حال سے قطعی غیر متاثر ہے ابستہ جانی کار کی شہ پر آخری فیصد ضرور صادر کر دیتا ہے۔ ”جو ہندو ہیں انھیں آگ میں جھونک دو، جو مسلمان ہیں انھیں خاک میں ملا دو۔“ یہیں قصہ ختم۔

سوال یہ ہے کہ یہ افسانے کا منصب و مقصد محض نشر زنی کرنا اور غیر جانبدارانہ صورت حال کی تخلیق کرنا ہے؟ اس سوال کے ساتھ یہ تاثر بھرتا ہے کہ خالق نے ایک چابک و رطز Debator کی طرح آج کے ہندوستان میں جتنے ممکن مسائل فوری طور پر ذہن میں آسکتے ہیں ان میں شامل کرنے کے جتن

کیے ہیں۔ نتیجے میں بے محال ورنیم ضروری کردار اور مکالمے در آئے ہیں۔ دراصل یہ کام تو پارلیمنٹ میں حزب مخالف کے میڈر کا ہے، کہانی کار کا نہیں۔

بظاہر اس اکہری کہانی میں کردار سازئی بھی مشتبہ ہے۔ سارے کردار میڈیا کے شہبازی کرداروں کی طرح مصنف یا Sponsor کے منشا و مقصد کی تکمیل کے لیے منظر پر چند محووں کے لیے اجرت لیتے ہیں۔ ان ایک کردار گماروں کے نوجوان کے جو مصنف کی مدد کے لیے مامور کیا گیا ہے، جہاں جہاں بات رکتی نظر آتی ہے سے بڑھانے کے لیے یہ نوجوان مکہ پہنچتا ہے۔ یعنی ایک مسکنے سے دوسرے مسکنے میں داخل ہونے میں مدد کرتا ہے۔ مثلاً جب بھٹاری کا تو تر (Sequence) پٹی کے سوں پر ختم ہوتا ہے تو گھر کا مسدود بھرتا ہے اور گھر کا متروشی بورڈ شخص گماروں کے رُکے کے کندھے پر لٹکا دیتا ہے۔ تو رُکشا اور سے منان تک پہنچانے کا کفر دیتا ہے تو وہ اپنے گھر کے تھوڑے سے مندر پر متروشی لٹکا دیتا ہے چہر جب موبوں یا موبیل کی بھیج کرنے کے دوسرائے کے کی ضرورت پڑتی ہے تو گمار، کہتا ہے "یا تمہارے پاس سے موبوں رستہ کھولنے" جا میں گے؟ "یہیں موبوں داخل ہوتا ہے۔ مثلاً میں موبوں کی خبر میں اور سنک ان نہروئے پر ایک مزدور سے فوٹا ہے چہر مصنف شہری مزدوروں کے مسائل کی طرف آجاتا ہے اور جب شعبہ حدیث کی خبر لینے کی ضرورت پڑتی تو ایک بڑھیا کو روکے لڑکے سے حدیث جاننے کا رستہ پوچھتی ہے۔ وہ کہتا ہے "کپ کے وہاں جانے کا کوئی رستہ نہیں ہے وہاں تو جہاں اٹھانے ہوتا ہے۔" کے رستہ بند ہے۔ "چہر گمار مزدوروں کا ڈیڑا کرتے، Scammer چیف ڈسپنس خریدنے کی بات اس طرح کرتا ہے جیسے بازار میں تریڈ خریدنے کے چارہ ہوں۔ دراصل وہ اس کے رستہ دار چہر شہری سازئی و مصنف کے اثراتی فیصلہ کی حد تک سے یہ حدیث جیسے، و مصنف کا خاص پٹی ہوں۔ اس کے حدیث سے بعد چہر حدیث جہاں سے در منظر لایا جا رہا ہے۔" کا مکاری تذبذب میں مبتلا ہوتا ہے۔

کار نے اس کردار کے ہاتھوں میں گٹار کیوں تھا دیا ہے۔ کیا وہ اسے ایک بے حد Modern اور باشعور نوجوان دکھانا چاہتا ہے اور اس کے ہاتھوں آج کے چکروویو سے نجات کی کوئی صورت پیدا کرنا چاہتا ہے۔ کیا وہ مائیکل جیکسن ہے، پاپ سٹار ہے جو موسیقی کو انسانی ذہن اور رویے کو بدلنے کا آلہ بنانا چاہتا ہے مگر یہاں تو وہ ایک روایتی ہندوستانی ہمدرد نوجوان نظر آتا ہے جو افسانہ نگار کے اشراروں پر ناچتا ہے، سوائے اس کے کہ وہ مصنف کی بات کو آگے بڑھانے کا ایک ذریعہ ہے۔

(III)

محفل متن کے تجزیاتی مطالعے کے پیش نظر فن، اسلوب اور Setting وغیرہ کے تعلق سے یہ کہنا زیادہ آسان ہے کہ یہ نثر نائٹک کے طرز پر لکھا گیا افسانہ ہے۔ ہر نثر نائٹک کا ایک جائے وقوع ہوتا ہے جس کے لیے ایسے نثر کا انتخاب کیا جاتا ہے جہاں آدمیوں کا اجتماع روزمرہ کے معمول کے مطابق ہو، اور نائٹک کے شروع ہوتے ہی بھیڑ اکٹھا ہونے کا امکان ہو۔ ذرا سے کی یہ قسم ہمارے یہاں نظریاتی تشبیہ اور سماجی ناخصانیوں کو منظر عام پر لانے اور عوام انسان کو باخبر رکھنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ مذکورہ کہانی ایسے ہی ایک مقام پر نائٹک کی شکل میں شروع ہوتی ہے۔ ماحول یا Setting کچھ یوں ہے: ایک شاہ راہ کا کراسنگ پوائنٹ، جہاں راستہ بند ہے۔ بجلی کے کھمبے کی سرخ نشی چمک رہی ہے۔ ٹرافک کا شور بڑھتا جا رہا ہے۔ چاروں طرف مردوں پر کاروں، اسکوٹر، ٹوٹرکش اور پیدل چنے، الوں کا جھوم ہے۔ لوگ بے عیوبی سے راستہ کھنسنے کا انتظار کر رہے ہیں۔ عموماً مردوں سے نرسرت ہوئے شہروں میں ہم دیکھتے ہیں کہ ہمیں بورڈ پر ایک اطلاع ہوتی ہے

Road is closed. Men at work

مگر یہاں اس کے برخلاف رہا، عوام کے لیے کسی تعمیراتی کام کے سبب بند نہیں ہے بلکہ جمہوریت کے ایک حامی (چیف منسٹر) کے اس نثر سے بہ حفاظت نرسر جانے

کے لیے یہ اہتمام ہے۔ کسی ایک صاحب اسمبلی اس غرض سے جا رہے ہیں کہ وہ اپنی فلسفہ فی میں وزراء کی تعداد بڑھا سکیں۔ یہ کوئی ترقیہ کی عمل نہیں بلکہ مفہوم اس عوام پر مزید بوجھ کا خائفہ کرنے کے مترادف ہے۔

جس طرح غورنا تک میں بھیجے کھینچا ہونے کے بعد و کار کے بعد دیگرے منظر میں داخل ہوتے ہیں۔ مختلف مسائل پر اپنے مکالموں اور Action کے ذریعے رائے دیتے یا ان کے حل کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ چھوٹی طرح مذکورہ فلسفے میں صحت طرح کے کردار داخل ہوتے ہیں اور پھر منظر (Focus) سے باہر ہو جاتے ہیں۔ جیسے اسکول جانے والے بچے، ایسٹ ڈسٹوٹ والے مزدور، گھر کا مہمان کے جانے والی عورتیں، بڑے، جوان وغیرہ وغیرہ۔

یہ جانے وقوع اور منظر ستی رانی فنکارانہ کرتے ہیں اور ان میں شامل ہونے والے کردار اس فنکارانہ شدت میں اضافے اور مسئلے کی نشان دہی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ جانے وقوع ایک ایسے صوبہ کی تمثیل ہے جو بے حرکت اور بے حس ہو چکا ہے۔ راستے کا بند ہونا بے حرکت ہونا، اور چینل فلسفہ بے حس کی تجسیم ہے۔ کردار غرض اس کہانی کو موجودہ ہندوستان کے کسی صوبہ کے تناظر میں دیکھیں تو یہ پوربھار اس کی Settings کے جتنے کردار اور اشیا ہیں وہ سب فرد، مختلف شعبوں کی نمائندگی کرتے اور تمثیلی روں نبھاتے نظر آتے ہیں جیسے۔ انسانی ہندوستان کا تہذیبی، استوریٹ، بچے، بڑے، مزدور، موسیقار، میاں، غریب ہندوستانی سبھتات کا شمار یہ ہیں۔ ہینک فلسفہ، پوسٹ، حدوت، جسٹس، قانون سازی، انٹیک میاں و حدیہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کتابت کہ اس غور پر ستی رانی تصویر ہندوستان اپنی رعایا، حکمران، ہار کے ساتھ کھڑا اپنی برہمانی کا تماشا اٹھاتا ہے۔

ان تمام مہادیات و حرکات و محنت سے فلسفے میں سمیٹنے کے یہاں سے منہ بات سے بریز پانی کی نفی سب کس سے یہ پورا تعداد میں مشاؤون میں محدود ہو کر

مکمل علامت بننے سے رہ گیا ہے۔

جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے اس میں بھی کوئی خاص بات نہیں ہے مثلاً مختلف طبقات اور عمروں کے کرداروں کی زبان میں بڑی یکسانیت معلوم ہوتی ہے۔ وہ اس لیے کہ ہر طبقے اور ہر عمر والوں کے مکالموں میں کوئی بڑا طرز، کوئی بڑا پیغام یا کوئی الجھ ہوا فلسفہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ اسلوب وہی روایتی، ریڈیائی ڈراموں والا ہے۔ مکالمے زیادہ تر اطرعاتی اور غیر تختہ چلی ہیں جن سے کسی فلسفیانہ ادراک اور تہہ دار معنویت کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ ایسی صورت میں متن کی بھرپور قرأت سے جو مجموعی تاثر ابھرتا ہے وہ یہ کہ مکالموں سے بھرا ہوا، روایتی افسانہ ہے جس میں نہ کوئی مضبوط پلاٹ ہے، نہ کوئی واضح استوری لائن، نہ کوئی زبردست ذہنی انتشار اور نہ کوئی خاص فنی ارتکاز۔۔۔۔۔!

(IV)

تو پھر یہ افسانہ مقبول کیوں؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ جب ہم فسانہ نگار کے نام سے واقف ہوتے ہیں کہ یہ بہنہ مشتق ادیبہ جیلانی بانو کی کہانی ہے تو بار بار استعمال شدہ عنوان کی گہنگنی ختم ہو جاتی ہے بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ ترقی پسند اور تنگنا نہ تحریک سے انسیت رکھنے والی جیلانی بانو کو بھی سردار جعفری کی غزل کے مطلعے میں ”راستے“ اور ”بند“ جیسے الفاظ کے انتہائی خلافتانہ استعمال کی طرف رغبت پیدا ہو گئی ہو۔ ہذا شعوری طور پر یہ عنوان متن کی مناسبت سے چسپاں ہو گیا۔ مصرعہ۔

راستے بند ہیں سب کوچہ قاتل کے سوا

اور اب ملاحظہ کیجیے کہ جیلانی بانو کی یہ کہانی ایک اصرار سے شروع ہوتی ہے کہ راستہ بند ہے۔ یہ خبر بھی ہے، اصرار بھی اور قاتل کا اصرار بھی۔ اگلی ہی سطر میں راستہ بند ہونے کے سبب کا بیان طنز کی شکل اختیار کر لیتا ہے

”بڑھتے ہوئے جرائم اور بے روزگاری کو ختم کرنے کے لیے

چیف منسٹر، منسٹروں کی تعداد بڑھانے کی بجائے صرف جانے

”وہاں ہیں۔“

جواز بنی بر معقول مگر باطن گمراہ کن اور سیاست دانوں کی مفاد پرستی کا غماز ہے جس کے قہار کے لیے فسانہ نگار نے طنز کا سہارا لیا ہے۔ قضا اور ماحول میں پیدا ہونے والے تناؤ کے بیون کے لیے شبیہ و بروئے کار لایا گیا ہے۔

”کمٹی لکل پول کی سرخ جتنی کسی راکشس کے دیدوں کی

طرح چمک رہی ہے۔“

افسانے کا کُل وقوع ایک چور ہا ہے۔ چور ہے کا انتخاب شاید اس لیے کیا گیا ہے کہ یہاں جمع ہونے والے مختلف طبقوں کے لوگوں پر نظر ڈالی جاسکتی ہے۔ روپیہ س مرکز پر پہنچ کر سمت کا انتخاب کرتا ہے۔ دوسید سے بھی جاسکتا ہے، دوس میں اور ہا میں مگر چیف منسٹر کے گزرنے کی وجہ سے عوام کے لیے گزر کا وہ بند بردی گئی ہے۔ جب تک میڈرن نہ گزرے کوئی شارح عام پار نہیں کر سکتا۔ جم غنیہ اگلی منوں کی طرف قدم بڑھانے سے قاصر ہے، ان میں سے گرونی پیچھے پھنسا چاہے تو یہ بھی ممکن نہیں ہے۔ رتیں مسدود ہونے کے بار بار ذکر سے فسانوی مقصد یہ باور کرانا چاہتا ہے کہ اگر کوئی روک تھام ہے تو وہ خالق کی تشدد کی، دہشت گردی اور رشوت خوری کی ہے۔ عام انسان جو اس راہ پر نہیں چھننا چاہتا ہے اس کے سینے راستے بند ہیں۔ گاروں، سسٹروں اور ٹورکسٹ پر ٹیکے مسافر سمس رہتے ہیں اور پیدیں چنے وے بری سب خبری سے راستہ کھنکھانے کا قہقارہ کر رہے ہیں۔ ہر ایک وٹجاست ہے۔ کسی کو سموں پہنچنا ہے، کسی کو دفعت، کسی کو سپتیاں۔ کسی کا امتحان ہے تو کسی کا بولی ہم پیدا، مسٹر، ٹیمن میں جیسے فی بانو، ایک ٹیمون، کسی کے مسائل اور فسانہ، جی قابل نام رہے۔ وہ جتنی ہیں

کتنی ایک، ایک سے یہ، یہ، جتنی توجہ سب سے، یہ
بھی نہیں تھی۔ ہم نئی صدی میں، خوش ہوئے ہیں۔ یہ سہانی
تجذیب کے لیے یہ سب حد تک ہوئے اور جگہ ہے۔

فیضی، نظریے، مذہبی عقیدے، اخلاقی اور سیاسی اصول
پیار اور محبت کے بندھن، سب کو سیاست اور سائنس کی بڑھتی
ہوئی طاقت نے بدل ڈالا ہے۔ نئی صدی ہمارے سامنے بے
شمار نئے مسائل لائی۔

غور کیجئے کہ آج ہم کہاں کھڑے ہیں؟

اب ہمارے ساتھ مذہب ہے اور نہ اخلاق۔ نہ قانون ہے نہ
انصاف۔ ہر طرف غربت، جہالت، نا انصافی، بوٹ
کھسوٹ کا بازار گرم ہے۔ ساری دنیا ایک تجارتی منڈی بن
گئی ہے۔ جہاں ہر چیز خریدی اور بیچی جاتی ہے۔ سیاست،
سائنس، مذہب، خیر و شر کی ایک جنگ کا آغاز ہو چکا ہے، اور
ساری دنیا سیاست اور سائنس کی دہشت سے لرز رہی ہے۔

(سارک ممالک میں معاصر افسانہ۔ ص ۹۹)

اس بیان کی روشنی میں محسوس ہوتا ہے کہ یہ کہانی منظم طریقے سے ترتیب دی گئی
ہے۔ پورا ہے کواثر جائے انتخاب مان یا جانے تو ایک راہ اس نئی نسل کی ہے جو
معلومہ انداز میں پناہ گیر بنانے کے لیے کوشاں ہے۔ اس میں جوش ہے، امن
ہے، حوصلہ ہے، دودھ ہے۔ منہ پرست سیاست دان کی کس سے سب سے زیادہ
خوف زدہ ہیں اور سے بچانے، درمندانے کے لیے تمام حربے استعمال کر رہے
ہیں۔ دوسری روئے بزرگوں کی ہے جو اپنا ور پنی ذمہ داریوں کا بوجھ اٹھائے گئے
بڑھ رہے ہیں۔ ان کے خواب ریزہ ریزہ اور حوصلے پست ہیں۔ ان میں مرہ
ایمنوں کا کوثر اٹھے مزدور، گھر کا سامان لے جانے والی عورتیں اور کچھ ایسے
ضعیف اور نچیف وک بھی ہیں جو گھٹی کے سارے کے بغیر چل نہیں سکتے ہیں۔
تیسری روئے ستموں کی ہے جہاں آپسی رشتوں کی شکست وریخت ویرندروں کی
پامانی نامنہ ہے۔ پوئی روشدت پسندی کی ہے جو کہ کاربنتی ہے، اور فن کی طرف

گامزن ہوتی ہے۔ ن چاروں سرووں کو جوڑنے والا چوراہا مرکز و محور ہے۔ سب کی امیدیں اسی سے وابستہ ہیں لیکن یہاں موجود ایکٹریکل پول کی سرخ بتی جو رہبری اور رہنمائی کے لیے نصب کی گئی تھی، وہ خوف ناک دیوی کی دہکتی آنکھوں کی شکل اختیار کر چکی ہے۔ اس کی روشنی عوام کی آمد و رفت کو منضبط کرنے، تاریکی دور کرنے کی ضمانت تھی مگر اب استحصال اور رشوت خوری کی عانت کر رہی ہے۔ ٹریک کانسٹیبل اور تنزی میں ہتھ مارا دوڑتے دھڑکتے ہوئے اشارہ کرتا ہے۔

”اوپر دیکھو! اس بتی نھر نہیں آ رہی ہے؟“

سرخ دہکتی ہوئی آنکھوں سے دیو سے خائب انسان کی آنکھیں اوپر، بہت اوپر
سمان پر جم جاتی ہیں؟

”یا اللہ۔ میرے اندر رستہ کھول دے، اتنا بوجھ اٹھائے کب
تک تیری رہوں گی۔“

افسانے کی بتدریس کیا ہے کہ بڑھتے ہوئے ہر مسافر کو کارڈ کارڈ
نمر کرنے کے لیے چیف منسٹر صاحب آگاہی چاہتے ہیں۔ اس فعل سے عوام کو خوش
نونا چاہیے اور حارشی طور پر لٹی ہوئی رٹاؤں سے اکتانہ نہیں چاہیے، لیکن عوام
اتوٹک سے واقف ہیں اور یہی واقعیت رکشے والے کی بیڑی کا سبب بنتی ہے۔
جب ہونڈا کار میں بیٹھا دوائشس اس سے دریافت کرتا ہے

”یہ رستہ بند ہو چکا ہے۔ جی تو کدھر بھی نہیں جاتا صاحب

چیف منسٹر کے جانے کے بعد معلوم ہوا کہ کون سا رستہ

بند ہو چکا ہے۔“

یہ جو سب غمازی کرتا ہے کہ وہ وہ جو ہمارے زمانہ میں انہیں اندیشہ ہے میں کہہ کر
انہیں اسے کہتے ہیں، وہ غمازی کا نام رکھتے ہیں۔ عوام کا متذکرہ ہے ہاتھوں میں
تے دھانے کے ٹیکے۔ بعد کی معلوم ہوا کہ اس بوسے رستہ پر جانا ہے۔ پنجاب ترقی
کے نام پر اراکیت استغنیٰ کی رہیں مسدود رہتے ہیں اور عوام کو بے وقوفیت

کی آویزش میں پس رہے ہیں۔ مسدود راہوں پر بہت سے پریشان بچوں کا کھڑ ہونا اور انھیں آگے جانے کا راستہ نہ ملنا اس بات کا اشارہ ہے کہ سیاست دانوں کی بیش تر کاروائی کاغذ پر ہوتی ہے یا پھر فائلوں میں بند ہو جاتی ہے۔ اگر منصوبوں کو عملی جامہ پہنایا گیا ہوتا تو ڈھیر سارے بچے یوں ہی کھڑے نہیں ہوتے بلکہ انھیں اپنی منزل کی خبر ہوتی، یقین اور اطمینان ہوتا۔

چوراہے کے مقابلے میں گھر ایک ایسی جگہ کا نام ہے جہاں دن بھر کا تھکا ماندہ انسان سکون حاصل کرتا ہے مگر اس جدید ٹکنالوجی کے دور میں انسان اپنے ہی گھر میں کید ہو گیا ہے۔ سب کے ہوتے ہوئے بھی وہ اجنبیت کے کرب میں مبتلا ہے۔ اسی لیے بوزھ شش اس جگہ کی تلاش میں ہے جہاں اسے سکون ملے۔ اپنے گھر تک جانے کا راستہ اسے تمسیریں سے نہیں مل پاتا ہے۔

مکانات پر ایہ میں نکلتا گیا یہ انسانہ محض بچوں، نوجوانوں، بزرگوں اور بے سہارا افراد کے مسائل کو ہی منعکس نہیں کرتا بلکہ معاشرہ کی صحت کے ضامن ستونوں کے کھوٹے پن کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ اندر نظر آ میز مگر اسلوب سادہ اور مفہم ہے۔ اس سادگی میں پرکاری ہے بہت سے امکانات پوشیدہ ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ سائنسی ایجادات نے انسانی وجود کو مشین میں تبدیل کر دیا ہے۔ اس کے جذبات و احساسات ختم ہو چکے ہیں۔ وہ آپس میں ایک دوسرے سے کاروباری انداز میں گفتگو کر رہا ہے۔ نئی سلسل جو ترقی کی خواہاں ہے وہ خواہش اور کوشش کے باوجود آگے نہیں بڑھ پاتی ہے اور نہ ہی وہ اپنے لیے کوئی دوسرا راستہ منتخب کر پاتی ہے۔

سے وقت اپنی صداقت و رہنے مستحق کے زیوں کا شدید احساس ہے۔
 پوچھنے کا نہیں جو چور ہے پر عوام کی حفاظت کے لیے درن کی اپنی منزل تک پہنچنے میں سموت فرما کرنے کے لیے کھڑا کیا گیا ہے، وہ مدد کے بجائے ان کا استحصال کر رہا ہے۔ منزل تک پہنچنے میں شکاری پیدا کر رہا ہے۔ اس کا سوک مسائی نہیں ہے۔ وہ ت مندوں سے روایت کرتا ہے اور غریبوں کو پریشان۔ ضم

وستم کا یہ حال کہ ایک روٹھیم جو اس کے تشدد کا نشانہ بنا ہے، سر سے خون بہہ رہا ہے۔ اس سے بھی وہ ان دہشتی کے یہ رشوت لیتا ہے۔ افسانہ نگار نے ہمارے تختے کی انصاف کے غیر انسانی سوک کا نقشہ کچھ اس انداز میں کھینچا ہے اور یہ باور کرایا ہے کہ اس طرح کے لوگوں کی وجہ سے ملک میں امن و امان کی صورت حال بدتر ہو رہی ہے۔

چو طرفہ منہ نشی کے باوجود جیلانی باغیہ غریبوں کی تنصیبات اور جزئیات سے ممکن حد تک گریز کرتی ہیں۔ وہ اپنے حویں اپنی سنہ اور اس سے حاصل ہونے والی بدولت اشاروں اشاروں میں بہت کچھ کہہ جاتی ہیں۔ پینف منہ آنے والے ہیں اس لیے مڑوں کے کنارے کچھوں اور ترکاریوں کی ٹران کھانے کے، فٹ پاتھ پر رہنے والے اندھے، اپنی فتنوں کو بنا کر معافی کی جا رہی ہے۔ ایک بچی اپنی ماں سے دریافت کرتی ہے

”آج مڑوں پر اتنی معافی کیوں ہو رہی ہے مٹی؟ کیا منہ کے

آنے سے مٹی یہ مڑی پھیل جاتی ہے؟“

بچے کا یہ سوال طنز و ورزیدہ با معنی، سینک بنا دیتا ہے۔ جیوم میں گھر کی عورت مڑ پر کڑیوں کا بوجھ کھائے، گود میں بچے کو سنبھالے، اپنے رب سے فریاد کرتے ہوئے رانے لگتی ہے

”اتنی زور سے کیوں چلا رہی ہے اقص؟ گھر والے بڑکے نے

اس سے کہا: ”یا تمہارے پنگا مرنے سے حد میوں بہتہ

کھوئے جائیں گے؟“

انسانی صاحب قہر رتبے کے رویے سے اس حد تک مایوس ہوتی جا رہی ہے کہ بھی نہیں اس کی یہ امید، خواہ وہاں ہونے لگتی ہے کہ خدا خالموں کی زیادتیوں کو ختم کر دے۔ وہ ان کے مڑوں کا چس لے گا۔

جیلانی باغیہ منہ کی مٹی افسانہ نگار میں انھوں نے ترقی پسند ترفیہ

اثر بھی قبول کیا اور تلنگانہ کسان تحریک سے متاثر ہو کر کسانوں، مزدوروں اور بے بس انسانوں کے حق و انصاف کے لیے آواز بھی بلند کی ہے، اسی آواز کی گونج ہیں السطور میں یہاں بھی سنائی دیتی ہے:

”دن بھر پتھر پھوڑتے ہیں۔ اینٹوں کے ٹوکرے سر پر رکھ کر
تین منزل واں بندنگ پر جاتے ہیں پھر رات کو اسی بندنگ
کے نیچے پتھر کا تکیہ بنا کر سو جاتے ہیں ہم.....“

پانچ صفحے کے اس افسانے کے متعدد زاویے ہیں۔ ہر زاویہ موجودہ صورت حال کا معنی خیز عکس پیش کرتا ہے۔ ہجوم میں گھری ایک بوڑھی عورت عدالت جانے کا راستہ دریافت کرتی ہے جہاں اسے انصاف ملنے کی امید ہے، مگر اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ منظرِ اُمید رگِ ربی ہے۔ بے بس عورت اب انصاف کے لیے کس کے پاس جائے کیوں کہ منصف بھٹک گیا ہے۔ یہ منظر مدِ حنظل ہو:

”مرسدیز کار میں بیٹھنے والے صاحب مسلسل بارن بجاتے
جار ہے تھے۔ وہ اپنے پاس بیٹھے دوست سے باتیں کر رہے
تھے۔“

”پ کے اوپر تو کئی کروڑ کے اسکام (Scam) کا کیس چل
رہا ہے؟“

”ہاں۔ میں اس پر ابہم پر بات کرنے چیف جسٹس کے پاس جا
رہا ہوں ہوں۔ انھوں نے اپروائی سے کہا۔“

”یاد دلاؤ کئی بات سنیں گے؟“

ن کے دوست نے تعجب سے پوچھا۔

”ہاں ہاں۔“ دوست نے۔ پروائی سے کہا۔

”میں ن سے پہلے بھی مل چکا ہوں۔ انھوں نے مجھ سے پوچھا
تھا کہ بورڈمنٹ کے ڈپارٹمنٹ میں کروڑوں روپ کا یہ اسکام

کیسے ہوتا ہے؟

مجھے چیف جسٹس صاحب کے سوال پر ہنسی آگئی، میں بولا۔
بہت مشکل کام ہے سر۔ آپ جیسے لوگ نہیں کر سکتے۔ اسی کمری
پر بیٹھو اور ہم سے لے کر مروج من وں۔

کروڑوں روپے کے گھونالے کا کیس ہونے کے باوجود مسٹریز کار میں بیٹھ کر جسٹس
کسی الجھن میں گرفتار نہیں ہے بلکہ سکون سے بیٹھے ہوئے اپنے دوست کو چیف
جسٹس سے ہونے والے مکالمے سے واقف قرار دے رہے ہیں۔ اسے یقین ہے کہ وہ دہری
کر دیا جائے گا۔ کہانی یہ بھی تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ برائیوں میں علاوہ
لوگ بوٹ ہیں جن پر ملک و قوم کی ترقی کا انحصار ہے۔ ایسے خاص لوگوں کا کسی
چوہو چوہو درجے تکین دو چوہو اور ٹھہرتے ہیں۔ یہ منظر مدِ حلقہ ہو

”فلسفہ صاحب کے آنے میں اتنی دیر کیوں ہو رہی ہے۔ وہ کیا
کر رہے ہیں نگل؟“

ایک رُکے گئے گھوڑے سے پوچھا۔

”بہت کام کر رہے پڑتے ہیں فلسفہ کو۔“ گھوڑے نے بچے کو
سمجھایا۔

”میلنگ میں جانے سے پہلے نہیں میب اپ رام میں جانا پڑتا
ہے۔ آج کس پارٹی کا ٹرچہ ہے۔ پڑھنا ہے، یہ سوچنا پڑتا
ہے۔ دن کی پارٹی اور رات کی بدلتا ہے، اور چرائی وئی پر جو کہنا
ہے وہی اپنی میب پڑنا پڑتا ہے۔“

کہانی آج کے سیاسی منظر نامے پر موزوں ہے۔ ہمارے سیاست دان اقتدار و
مناوی خاصہ اپنی وفاقوں بدست ہیں اور جو مکر و مکر کرتے ہیں۔ نئی سلسلے
کے ترووں و گھٹنے کے باوجود کچھ نہ سنے سے قاصر ہے۔ تھر تھرانی یہ ہے کہ
سیاست اس منظر کے ہر ایک منظر میں اپنی تھر تھر کا منسوب رہا جیتے

ہیں۔ اس انتہائی قدم کا ذکر جیلانی بانو نے نہایت تیکھے لہجے میں کیا ہے اور حساس ذہنوں کو اس جانب متوجہ کیا ہے کہ اگر یہ شاطرانہ چال کامیاب ہوگئی تو ملک و قوم کا کیا ہوگا؟ آزادی کے ساٹھ سال گزر جانے کے بعد بھی عوام کے دل و دماغ کو مذہب اور ذات پات کی بنیاد پر پراگندہ کیا جا رہا ہے جس سے قتل و غارت بری کو فروغ مل رہا ہے۔

”دیکھو..... وہ ہمیں مارنے آرہے ہیں۔“

”وہ تمہیں کیوں مار رہے ہیں؟ کیا تم مسلمان ہو؟“

نہیں اب ہم آگے والے مندر میں چھپ جائیں گے۔“

”اسی لیے تو آج گئے آج“ ایک شیروانی والے مولانا نے

کہا۔

”چھا۔ کیا مندر کے مندر چھپے جاؤ گے؟“ گنارواے نے

جس کر رہا۔

”پہلے کچا رٹی کو بتانا پڑے گا کہ تم برہمن ہو پیچھ ہو

شودر ہو“

”اوچھو کرے پٹی زبان بند کر بہت دیر سے تیری

کھواس سن رہا ہوں۔“ ایک صاحب نے غصہ میں کہا۔

”لوک پریشان ہیں، توئی وی کا کامیڈی پروگرام کر رہا ہے“

یہاں تو اور پائی سس کے خیالات، جذبات کا عکاسی کی گئی ہے۔ دونوں ہی

صورت حال کو سمجھ رہے ہیں، مگر فرق یہ ہے کہ نئی سس دیوی سے، مسکراتے ہوئے

بچوں کا شہر کر رہی ہے اور بزرگ تجاہل، رفاہ سے کام لیتے ہوئے کبھی کبھار

کج فہم و کر رہے ہیں۔ کہانی میں مثبت سوچ کو ترجیح دی گئی ہے جس کا

ثبوت یہ ہے کہ جمنیہ میں، افریقی کے باوجود کوئی یہ نہیں چاہتا کہ صورت حال

بگڑے، بڑی، بچھڑا، پتھر بھی بڑی کے مڑو پیچھے سے کتاب تارنے میں پہلے

ایک نوجوان کر رہا ہے۔ وہ تسخیر نہ انداز میں کہتا ہے
 ”مجھے معلوم ہے کہ چیف منسٹر کیا نہیں گئے۔ گوارڈاے ٹرک
 نے ہاتھ اٹھا کر، سب کے سامنے آکر ایک منسٹر کی طرح
 گردن دینی ٹرک کے زور زور سے کہا۔
 ”آپ سب کی چٹا سن کر مجھے بہت اکتاہٹ ہوئی۔ اب میں عدالت
 کرتا ہوں کہ جو ہندو ہیں انھیں آگ میں تھونک دو، جو
 مسلمان ہیں، انھیں خاک میں مٹا دو۔ سب سے ہند
 تانیاں

س ڈرامائی انداز میں افسانہ مختار کو پیش کر اپنا ہر پورا اثر چھوڑتا ہے۔ یہ نرا ڈرامائی
 تاثر قاری کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ قدر میں رہنے والوں کو ان کی فلاحی شے
 قوم کو اپنا منہ دے جس کے لیے وہ کچھ بھی کر سکتے ہیں۔ مذہب اور ذات پات
 ان کے نزدیک کچھ نہیں ہیں جن سے جو مذہب دینا چاہتا ہے وہ اپنا مقصد پورا کر
 جاتا ہے۔

کہانی کی زیریں میں یہ ثابت کر رہی ہیں کہ جوں ایک طرف عالم
 داری (Globalization) کی وجہ سے سرحدیں مٹ رہی ہیں، دوسری طرف
 علاقائی، صوبائی، سماجی، مذہبی اور مسلکی دیواریں اونچی ہوئی جا رہی ہیں۔ دوسرا
 ایک دوسرے پر جتنا اثر پڑتا ہے، دوسری ایک دوسری وجہ سے دوسری کی فلاح
 کے بارے میں اس کے لیے ہے۔ جیسے باؤنٹے کے گڑھے میں بندے ہیں، وہی
 ہندی، عیسائی، شیعہ، قادیانی کے ہندو، مسلمان، چرکھیا، سکھ، جادوئے
 اور جادوئی دنیا میں جو منتشر رہ رہے ہیں وہ ان کے لیے بہت اکتاہٹ اور پہاڑ کے
 ساتھ بیان کیا ہے۔ یہ بیان مضمونی ہے یہ چاروں طرف سے انداز میں ہے۔ اس
 فساد میں انہوں نے کسی وجہ سے اس بارش میں پیش نہیں کیا ہے۔ ان ہادی
 یہ سب کچھ ان کی مومن آمدنی کی وجہ سے ہوا ہے۔ یہ ہندی یا مسلمان کے لیے

نی افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ سیاست داں کے دل کی بات کو نو جوان گٹھروالے نے جو زبان عطا کی اس سے کہانی میں ایک نئی معنویت پیدا ہو گئی ہے اور یہ یقین بھی کہ آج کی فریب کاریوں کا اگر کوئی پردہ چاک کر سکتا ہے تو وہ فن کار ہے۔ اسی لیے جیلانی بانو نے سیاست دانوں کے گھنؤنے چہرے سے نقاب ہٹانے کے لیے ایک موسیقار کا کردار تراشا ہے جو ٹرافک جام میں پھنس ہے۔ افسانہ کی اختتامی سطریں اسی موسیقار یعنی گٹھروالے کی تقریر ہے جو عہد حاضر کی مکروہ سیاست پر سوا یہ نشان قائم کرتی ہے۔ اس کے طنزیہ جملوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ سیاست دانوں کو نہ تو ہندو کی فکر ہے نہ مسلمان کی، وہ صرف جذبات کو بر تلخیٹ کر کے اپنا آلو سیدھا کرنا چاہتے ہیں۔ ہندو اور مسلمان ان دونوں کو تہ تیغ کرنے کا اعدہ کرنے والا بھی اپنی تقریر کا اختتام ”جے ہند“ پر کرتا ہے۔ ”جے ہند“ کا نعرہ ملک کی خوش حالی اور ہمہ جہت ترقی کا اشاریہ ہے مگر کیا ملک کی آبادی کو تہہ ہار کر کے ایسا کیا جاسکتا ہے، افسانہ اس سوال کا جواب اپنے قاری سے چاہتا ہے۔



۱۔ اشاعت ”نیا ورق“ ممبئی شمارہ نمبر ۳۰۰ جب کہ ایک سال پہلے یہ کہانی سبیتہ اکادمی کے سہ روزہ انٹرنیشنل سمینار (اردو کی خواتین فکشن نگار ۱۳-۱۶ مارچ ۱۹۰۸ء میں پڑھی گئی تھی تب پانچ صفحے کی یہ کہانی ”جے ہند- تاسیاں۔۔ پر ختم ہوئی تھی۔ (افسانے کے بعض بیانات میں ترمیم و تفسیح ہوئی ہے) فن پارے کو نکھارنے کا عمل برابر جاری رہتا ہے اور نہایت مثبت قدم ہے۔ یہ کاوش عموماً اس وقت تک جاری رہتی ہے جب تک فن پاروں کا رے پاس رہتا ہے لیکن منظر عام پر آنے کے بعد وہ قاری کی بھی ملکیت بن جاتا ہے۔ ایسی صورت میں فن پارے میں کئی جانے والی تبدیلی سے اگر منفی تاثر ابھرتا ہو تو قاری کو سخت نامنی اذیت پہنچتی ہے۔

(الف) حذف کیا گیا حصہ:

(۱) ”سرکار کو ایسا کرنا پڑتا ہے۔“ ایک اسکوٹر والا اپنے پیچھے بیٹھنے

والے دوست سے کہہ رہا تھا۔“ (غیر مطبوعہ کہانی کا آخری صفحہ)

(۱۱) ”پیچھے ہو۔۔۔۔۔“

(۱۱۱) کہانی کا آخری مکالمہ ”جئے ہند۔۔۔۔۔ تالیاں۔۔۔۔۔“

(ب) کتابت کی غلطی تبدیل کیا گیا حصہ:

(۱) ”اس سے قویٰ گئے آج“ (اسی سے قویٰ گئے آج) ص ۱۱ میں

(۱۱) ”پہلے یہ رتی کوتاہ پڑے گا“ (پہلے پجاری کوتاہ پڑے گا)

(۱۱۱) ”اچھا؟ غریبی ختم کرنے کے لیے منڈی جن غریبوں کو ختم

کرن کا پلان بنا لیتے ہیں شاید آج وہی احسن ہوئے“

ہے۔“ (صل متن۔ یہاں غریبی ختم کرنے کے لیے منسہ صاحب

غریبوں کو ختم کرنے کا پلان بنا رہے ہیں شاید)

(ج) اضافہ

”تمہارے ہاتھ میں کتنے بھر ہیں۔۔۔؟“

(نیو ورلڈ، ۱۶)

”چابیاں“

اسلوب اور تکنیک کی ایک مثال

ادب میں زندگی کی مختلف تعبیریں اور تسخیریں پیش کی گئی ہیں۔ حارق چھتاری نے بھی اس کو پرکھنے کا ایک الگ انداز اختیار کیا ہے، اور یہ انداز اُن کی پہلی کہانی ”تین سار“ (مطبوعہ ۱۹۷۹ء) سے نظر آتا ہے۔ اس میں انہوں نے رنک بیان یا کوئز تے ہوئے Time Sequence کو بدل دیا ہے یعنی آخری صفحہ سے کہانی ٹھکانا اور پھر وہیں پر۔ کرختہ کر دین، فیش بیگ تکنیک کا یہ انداز ”کوئی اور“ میں بھی استعمال کیا گیا ہے۔ ”گلوب“، تجرید، تمثیل، حرمت وراثت سے مزین ہے۔ سینڈ سکیپ کی وسعت کی بدولت اس کو دنیا، کائنات اور اس کی ہلچل کا استعارہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ ”باغ کا دروازہ“ داستانی طرز پر ہے۔ اس میں سننے و سنانے والے دونوں موجود ہیں ورنجات دہندہ بھی نظر آتا ہے یعنی اس کہانی میں خوبی کے ساتھ فوک ٹیس کے مؤینف استعمال ہوئے ہیں۔ ”نیم پیت“ اس انداز میں کی تیوری پر مبنی ہے۔ اس میں وجودی تجربہ، شخص کی مہر کی اور تنہائی کے کرب کے وسیعے بنے ہیں اور ”کیہ“ میں انسانہ نگار نے بیانیہ کے سیدھے سادے انداز کو اپنا کر شخصی تدریجہ خیال کے چھوٹے چھوٹے واقعات جو مختلف وقتوں میں خبر پذیر ہوئے ہیں ان کو یکجا کرتے ہوئے فسارت کی یقینیت کو قائم کیا ہے۔ ”دور حادثہ“ انسانی

فطرت اور جہت کی کہانی ہے جس میں حفظ و تقدم کے ساتھ شعور پر شعور کی فتح کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس میں منظر کی اسلوب کا سہارا دیتے ہوئے Narration کے بجائے Visuality پر زور دیا گیا ہے۔ یہ انداز "چھٹاؤ اور وہ" میں بھی موجود ہے۔ "پورٹریٹ" اور "شیشے کی کرسیوں" Reflection کی تفسیر پر ہیں جن میں رنگوں کا استعمال معنوی انداز سے کیا گیا ہے۔ "ثرمبون" میں موت موت چہروں کی علامتی کہانی ہے۔ "کھوٹا پہیہ" موبائل میں مکھی کی ہے تو "چاپیوں" ایک پیل کی شکل کی قاری کے سامنے آتی ہے۔ آخر مذکور کہانی قاری اعتبار سے نہایت مشکل مگر بے حد Effective ہے۔ تصویریں تو ان کی ہر کہانی میں ہے یہاں تک کہ "دستوں کے تار" اس نکتے حیت "آدھی رات کی سیوں" "بندوق" اور "آگ کی دھواں" میں بھی۔ کیوں کہ ان کا بیانیہ سادہ نہیں ہے۔ بچہ، مختصر اور یہاں تک کہ ساتھ ساتھ پختہ ہے۔ روزمرہ، محاورے وغیرہ میں کمی نہیں آتی ہے۔ وہ سچی سمجھ کر الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ ان کے "ڈکشن" (Dicton) میں داستانیں، تمثیلی عناصر اور تلمیحات ہیں اور زشتہ بندیب و ثقافت کی عکاسی کرنے والے الفاظ سلیقے سے استعمال کیے گئے ہیں۔

طویل کہانی "چاپیوں" ساری چھٹاری کے فلسفوی رنگ کی اس صحت کو مدد کرتی ہے کہ اسلوب و تفسیر کے تمام، قیام (Major) عناصر اس میں خوب ہو جاتے ہیں اور اس اعتبار سے منظر بھی ہو جاتی ہے کہ یہ حقیقت اور خوب کی تفسیر کو خوبی سے پیش کرتی ہے۔ ان کے قارئین و قاریوں کو ساری چھٹاری کے اس میں "عین" کے ساتھ ساتھ شعور، حقیقت شعور اور شعور کے واقعات و کہانی میں ان صحت و انداز سے کہانی کے تمام اہم اشیاء کے تمام اہم اشیاء کی واپسیوں کرتے ہوئے گھوم رہے ہیں اور قاری زندگی کی حقیقت سے آشنا ہو جاتا ہے۔

کہانی ایک مثلث کی شکل اختیار کیے ہوئے بڑے نظم و ضبط کے ساتھ ماضی اور حال کے واقعات کولف و نشر کے انداز میں سمیٹے ہوئے آگے بڑھتی ہے۔ یہ صورت حال آغاز سے اختتام تک برقرار رہتی ہے۔ کہانی اس جملہ سے شروع ہوتی ہے:

”مبا ٹریدتے ٹریدتے اُس کے ہاتھ بڑی طرح زخمی ہو گئے، وہ کئی برس سے ملے میں کچھ تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اُسے کس چیز کی تلاش ہے؟ یہ تو خود بھی نہیں جانتا مگر اُسے گتا ہے کہ وہ چیز ضرور کسی مے کھنڈر یا دلدل میں چھپی ہوئی ہے۔“ (ص: ۱۹۳)

ملے میں کچھ تلاش کرنے کی کوشش۔ مبا، کھنڈر، دلدل اور پھر ان تین لفظوں کی مناسبت سے وقت اور سوچ کی حد میں کھینچتی رہتی ہیں۔ راوی اپنے رد گرد ابرٹ، مہاویر اور ابن سعید کو متحرک پاتا ہے۔ اپنی ہی شخصیت کے یہ تین پہلو دوستی اور دشمنی کے کھیل کھیتے ہوئے نظر آتے ہیں، اور پھر ان ہی میں وہ اپنے آپ کو تلاش کرتا ہوا اپنے بچپن میں پہنچ جاتا ہے جہاں اُس کے اپنے مکان کا مبا، ماں اور اُس کے سونے کا چمکتا ہوا دانست شعور اور شعور کی آنکھ بچوں کی کھیتے ہیں۔ یہ مثلث کی شکل کبھی دوپٹہ، سکارف اور آنکھ بن کر بھی چاندی کی انگوٹھی، مہاویر کے جینیو اور نقشیں پیالہ کی صورت میں اور بھی تانبے کی صندوقچی، چاندی کی چھڑی اور سنبرے حروف میں پئے ہوئے پتے کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ ستم خیزی یہ ہے کہ وہ اس مثلث کی پہلی پہلو اور ہما جمی میں اپنے آپ کو تنہا پاتا ہے اور جب وہ تنہائی ور ہے چینی کا سبب تلاش کرتا ہے تو ایک تھمیلی چیز اُس کی رگوں میں خون بن کر دوڑتی ہے، مشرق سے مغرب کی طرف اور مغرب سے مشرق کی طرف۔۔۔ کیا دوڑنا اور بھگانا ہی زندگی ہے؟ کیا پہلوں کی تہوں میں سکون ہے یا سکون کی تہوں میں ہلچل۔ یا پھر زندگی تضادات کا مجموعہ ہے اور شخصیت کو کی پل قرار نہیں۔“

(ii)

تجسس اور استفہام کی کیفیت سے بھرے ہوئے اس افسانہ کے مطالعہ سے جو پہلا تاثر ابھرتا ہے وہ یہ کہ چابی زندگی کا ایک قدم ہے، بڑھتا قدم۔ اگلے قدم کس جانب اٹھایا جائے جس سے زندگی کی گتھیاں سلجھ سکیں اور انسان کامیابی کی منزل پاسکے۔ سفر کی دشمن، جوش اور پھر جنون کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ پہلا خواب جس منظر کو اجاگر کرتا ہے وہ ہے منزل تک پہنچنے میں پیش آنے والی دشواریوں کا منظر۔ جس میں کانٹوں کی بڑی بڑی جھاڑیاں، عجیب و غریب مخلوق جس کی شکل ہاتھی کی، مجھ شیر کی طرح اور پاؤں انسانوں کی مانند ہیں۔ پھر اپنا گھر، اپنا بچپن، مانی اماں کی سونیوں والے مردہ شہزادے کی کہانی، پیاس کی شدت، دلدلی زمین وغیرہ۔

خوابوں اور ان کی تعبیروں سے اردو ادب میں بڑا کام کیا گیا ہے۔ مثنویوں، داستانوں، ناولوں اور افسانوں میں انہیں منطقی طور پر پیش کیا گیا ہے مگر اس افسانہ میں غیہ منطقی رویہ اختیار کرتے ہوئے خواب کے اندر سوچ کو جاگرایا گیا ہے۔ یہ سوچ کردار کی نفسیات اور کیفیات سے قاری کو متعارف راتی ہے، مثنویوں پر روشنی ڈالتی ہے اور پیش بینی کا کام کرتی ہے یعنی چابیاں خاکہ تیار کرتی ہیں محل کا۔ خوابوں کا ایسا محل جو بڑے روں میل دور مشرق میں واقع ہے اور جس میں داخل ہونے کے سوا روڑے ہیں اور ہر دروازے میں دس تاپے ہیں اور ہر تاپے پر دو چابیوں سے کھلتا ہے۔ کہانی کے ہیرو کی پوری کوشش اسے سمجھنے کی تک پہنچا دیتی ہے جس میں وہ ناپید ہوا ہے۔ وہ اپنی کوشش محال کی تلاش اور اس میں داخل ہونے کا جتن کرتا ہے۔ مسافر سحر، دریاؤں، تجارتیوں اور پھندہ فروشوں سے بہتا ہوا انجانی منزل کی طرف رواں دواں ہے کہ ایک بستی میں پہنچتا ہے جہاں اسے بہار دیتی ہے ایک سنہ نازک دیو کی اور پھر وہ خواب اس کا سہارا بن جاتا ہے۔ سچ و شام، بوجہ داشت میں تپنے والے مندرجہ مسافر رفتہ رفتہ یہاں کی نرم نرم چٹانوں میں عافیت تلاش کرتا ہے۔

اور اصل تلاش سے غافل ہو جاتا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ اب اسے معلوم ہو گیا ہے کہ وہ محل بس سامنے والی پہاڑی کے اُس طرف ہے، جب چاہے گا پہنچ جائے گا۔ دراصل زندگی کی حقیقت یہی ہے جب خواہش، آرزو پوری ہونے کے قریب ہوتی ہے تو اتنی دیر ہو چکی ہوتی ہے کہ منزل سامنے ہونے کے باوجود وہ ماند پڑ جاتی ہے۔ یہی زندگی کا فلسفہ ہے اور یہی کہانی کی تقسیم بھی ہے:

”خوشی کا تعلق صرف خواہش کی تکمیل سے نہیں ہے بلکہ مناسب وقت پر خواہش کی تکمیل سے ہے۔ خواہشیں اکثر پوری ہوتی ہیں مگر خوشی شاذ و نادر ہی ملتی ہے۔ اس کے ساتھ بھی یہی ہوا تھا۔ شاید وہ محسوس کرنے لگا تھا کہ اتنا وقت گزرنے کے بعد، اتنی محنت اور تکلیف برداشت کر کے محل تو ملنا ہی تھا۔ یہ اس کی اجرت ہے، یہ اس کا حق ہے۔ یا پھر یہ اطمینان تھا کہ محل قریب ہے اور چاہیاں اس کے پاس ہیں۔“ (ص: ۲۱۲)

ج۔ مکہ انسان آزادی چاہتا ہے مگر کوئی آئینڈیل بھی اپنے آپ پر مسلط کر لیتا ہے۔ وہ آگے بڑھنا چاہتا ہے لیکن رشتوں سے دامن بچا بھی نہیں پاتا ہے اور پھر خود ہی محسوس کرتا ہے کہ اُس کے اپنے تسخیر کیے ہوئے رشتے بیڑیاں بن گئے ہیں اور پھر وہ ایک دوسرے میں پوست رشتوں سے چھنکارا حاصل کرنے کے جتن کرتا ہے جیسے وہ اپنی ماں کی چمکتی ہوئی سونے کی زنجیر کو ایک پل میں توڑتے ہوئے اس کا دوسرا منہ ف نکال دیتا ہے

”جب وہ گھٹے شہر میں داخل ہوا تو اس کی ماں کی آخری نشانی سونے کی ایک موٹی زنجیر اس کے گلے سے کھل کر پیروں کی صرف نہ کی، رکاب بنی اور وہ کود کر گھوڑے کی پیٹھ پر سو رہا ہو گیا۔“ (ص: ۱۹۸)

دوسرے خوب سے پہلے وہ زمین کے آخری سرے تک پہنچ جاتا ہے۔

یہاں تک پہنچنے کے لیے اس نے ماں کی آخری نشانی بھی بچ کر گھوڑا خرید لیا تھا۔
 ماں کی دی ہوئی سونے کی زنجیر دوران سفر اس کے گلے سے تھل کر عدم متنی و حسرت
 سے رکاب بنی تھی اور وہ گھوڑے کی پیٹھ پر سوار ہو کر یہاں تک پہنچا تھا۔ عداوت
 تجریدی شکل اختیار کرتی ہے اور سنہ کی تکان سے نڈھال مسافر کی رگوں کی گرفت
 سے گھوڑے کی پیٹھ پھسلتی ہے اور سمندر کے پُر کینف سفر کا پیش خیمہ بنتی ہے۔ ندرت
 یہ ہے کہ خواب کے اس حصہ میں کیفیت کے مس کے بیان کو قاری کا ذہن قبول ہی
 نہیں محسوس بھی کرتا ہے۔ مسافر اپنی من چاہی منزل کے کھول کے لیے تصویروں
 کے تینوں نقش کوں کر دیتا ہے، چہرہ کوں کو فوج دے رہا ہے، انھیں قتل کر دیتا ہے۔

یہ تین روئے بڑی ایمانیت کے ساتھ آریائی، دراوڑی اور سماں نسلوں کی
 شکل اختیار کر جیتے ہیں۔ علامتی طور پر، شاروں کی شاروں میں تین تہذیبیں بن
 جاتی ہیں۔ ہند، اسواری اور عیسائی تہذیب۔ اور فائد کے تین ذہنی سطحوں کی نمائندگی
 بھی ان ہی کے ذریعے ہو جاتی ہے لیکن ہند دریا کو گوزے میں بند کر دینے والا ہے،
 پہلے تہذیبے صدیوں کے منظر بدل دینے والا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار تینوں
 روئے کو منادینے کے بعد فنا کی حیثیت سے منزل کی طرف ہرستا ہے۔

تیسرا خواب، خواب غفلت بن کر ابھر رہا ہے۔ راستہ سے اپنے حصار
 میں جاتی ہے اور وہ اب نامشخص جس نے جیوتی کے کنبے سے اپنے آپ کو سندھ پ
 تسخیر کر لیا، وہ گہرے یوگا کی چیلوں میں اس حد تک الجھ جاتا ہے کہ اس میں
 جانی اور سستی پیدا ہوتی جاتی ہے اور وہ ان کے جواز کے بہانے ترشتا ہے۔ اسی
 لیے قاری قش جی پیدا ہوتا رہتا ہے۔ وہ اس وجہ سے کہ اس نے جن باتوں کو بھی
 ترائی نہیں دی، اب وہ انھیں میں الجھ گیا ہے۔ لٹیکہ حاصل کرنے کے بعد بھی وہ
 یہ نہ کہنے میں ہے کیوں کہ وہ تینوں روئے اس کے نپے میں جھکے ہیں اور وہ
 اور ترستا ہے۔ اس خواب کی تمیز یہ ہے کہ وہ اپنے مقصد میں تبدیلی سے گھٹنے کے
 جہاں دنیا کی خاموشی میں الجھ جاتا ہے۔ یہی جیسے نے درہنہ پیش کر دی۔

اشارے ان ہی باتوں کی نشان دہی کرتے ہیں کہ جو خواب میں ہوتا ہے وہی افسانہ میں آئندہ ہونے والا ہے۔ پیش کش کا انداز جُداگانہ ہوتا ہے کہ قاری فوری سمجھ نہیں پاتا ہے بلکہ اگلے حصہ کو پڑھ کر محسوس کرتا ہے۔ تشبیہات، استعارات اور اشارات کے ساتھ ساتھ حارق چھتری نے تمسحات اور قدیم متن کے حوالوں سے بھی کام لیا ہے جیسے مچھلی کے پیٹ کو پھرنے، درخت کے تنے سے نمودار ہونے اور دیوار کے گرنے کو تھیم کے طور پر پیش کرنا یا پھر یوسف خاں کھل پوش کے سفر نامے 'عجائبات فرنگ' کا حوالہ۔ مثلاً:

”اُسے یاد آیا ابن سعید جب مہر ویر کا کھل وڑھ کر ابرٹ سے
 مئے سفر پر بھلا تو کن کن دشواریوں کا سامنا کیا تھا۔“ راہ میں
 موضع طور ملا، وہاں پہنچا، اور اونٹ پر سوار ہو کر کوہ طور چلا۔
 طور سے وہ طور تک چار روز کی راہ تھی۔ راستے میں بلندی سے
 شیب میں بہتا ایک چشمہ نظر آیا، وہیں ایک کھجور کا درخت تھا۔
 دیر تک وہاں بیٹھ کر سستایا۔ جب کوہ طور پہنچا تو پتھروں نہ پایا۔
 پہاڑ کے اوپر ایک قلعہ بنا تھا، وہیں ایک مکان گنبد دار تھا۔
 حضرت موسیٰ اسی جگہ روشنی اور تجلی خدا دیکھ کر سجدے میں
 گرے تھے۔ وہ پتھر دیکھ جس پر حضرت موسیٰ کی پینہ کا نشان
 تھا۔ کیا عجائبات دیکھے اور پتھر سفر کے لیے مکرستہ ہوا۔“

(ص ۲۰۶)

(۱)

یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ افسانہ نگار نے اس نکتہ پر خاص زور دیا
 ہے کہ کھل کو پانے سے زیادہ خوشی اس کو کھل کی چابیوں سے ملنے سے ہوئی تھی کیوں کہ وہ
 منزل کا آغاز تھا، غنیمتوں شہاب تھا۔ اب گریں اور نوحہ، حسب غش محال مل جاتا تو
 خوشی اور بابتی یعنی وقت پر تمکین نہ ہونے کی بنا پر خوشی کا حساس ماند پڑتا چلا

جاتا ہے۔ ”محل“ بھی ”چابی“ کی طرح استعارہ ہے زندگی کا۔ اور زندگی کو متحرک کرنے والی جوشے یہاں مستعار لی گئی ہے وہ ”چمک“ ہے۔ چمک ارتعاش پیدا کرتی ہے، حواس خمسہ میں شدت اور دوران خون میں تیزی لاتی ہے، کچھ کرنے کی آرزو کو بے حد فعال بناتی ہے۔

زندگی کی حقیقت، موت کے تصور کے بغیر اور خوشی کا تصور غم کی حقیقت کے بغیر مکمل نہیں اور روشنی ہے معنی ہے اندھیرے کے بغیر۔ کہانی بھی انھیں تضادات کو منعکس کرتی ہے کہ جہاں ’جیوتی‘ ہے وہیں اندھیرا ہے لہذا ’وہ‘ روشنی کی حقیقت جاننے کے لیے اندھیروں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ یہ سوچ کر کہ چنانہی زندگی ہے۔ طلب، چاہت اور ملک بن کر اسے آگے بڑھنے کا حوصلہ دیتی ہے۔ تگ و دو و نینگاں نہیں جاتی اور آخر ایک دن

”خوشی سے نظریں آسمان کی طرف اٹھ گئیں۔ صبح ہو رہی تھی اور روشنی آسمان پر پھیلنے لگی تھی۔ کتے پارک بنوں کے بعد آج صبح ہوئی ہے، اس نے سوچا اور صندوقچی کھولنے لگا۔ سورت کی پہلی کرن صندوقچی کے اندر داخل ہوئی تو اس کی نگاہیں چند سیانگئیں۔ صندوقچی میں سب شہارچا بیاں چمک رہی تھیں۔“

(عش، ۱۹۷)

’چمک‘ نوائس نے نگارنے ماضی اور حال کے واقعات کو ترتیب دینے اور چھو کر اُٹھانے کی جستجو کے طور پر استعمال کیا ہے۔ کالمزج کا کہنا ہے کہ:

”خیالات ایک دوسرے کو براہِ انیمیت کرنے کی حالت رکھتے ہیں اور ہر جزوی ماضی میں غمی ماضی کی حرکت میں۔ سکتی ہے جو ماضی ماضی میں اس کا حصہ تھی۔“

(ابنِ سنیاحات کی مباحثاتی فہم، ص ۲۶۴)

کہانی کا بخور متعد یہ خاص ہوتا ہے کہ تین اخلاقی چہروں والا ایک شخص

ہزار چابیوں والے محل کی تلاش میں نکل پڑا ہے۔ یعنی اس چوکھی شخصیت کا مرکز و محور ایک بے قرار و مضطرب شخص ہے۔ اسی لیے جیوتی اُس شخص کا نام سندیپ (روشنی دینے والا) رکھ دیتی ہے۔ اُس کے ارد گرد مہاویر، ابن سعید اور ابھرت کے نام کی شخصیتیں ہیں جن کی اپنی اپنی شناخت ہے۔ مہاویر ظاہری سطح پر قدیم ہندوستانی تہذیب اور مذہب کی نمائندگی کرتا ہے لیکن عداوتی طور پر تمام مذاہب کا ستورہ بن کر رہنما ہوتا ہے اور دنیا کو تباہی کے جذبے کو فروغ دیتا ہے۔ ابن سعید ذات کا وہ حصہ ہے جہاں صحرائی دھول اور آنکھوں پر چھپا ہوا غبار ہے، دولت ہے، تجارت ہے۔ ابھرت کے پاس بھی بہت کچھ ہے۔ چھوٹی چھوٹی چیزوں پر قناعت ہے اور معمولی عیش و آرام ہے اسی لیے ڈسکو تھیک اور اسکاچ میں پناہ لیتا ہے۔ لیکن وہ جس کا ابھی تک کوئی نام ظاہر نہیں ہو پایا تھا، نام کی بے معنویت کو جانتا ہے، ورنہ سفر کے عرصے رات کی تاریکی کا انتخاب کرتا ہے

”دن کی روشنی میں ابھرت، مہاویر اور اونٹوں والا جبرائیل سعید
توراہ میں کھڑے ہوتے ہیں۔“

بہت کہتا ہے۔

”اندھیرے میں ڈسکو نا فضول ہے“ تو مہاویر صد لگاتا ہے۔

”اندھیرے میں تو میں اپنی کنیا کا راستہ بھی جانتا ہوں“

ورائن سعید، مہاویر کی بات میں باں مداتا ہے

”اندھیرے میں تو میرے تمام اونٹ، چاندی کے پیالے اور

کھجوروں کے درخت بھی مسبوحت ہیں ورنہ میں تمہیں تلاش

کرنا بھی چاہوں تو نہیں کر سکتا۔“

نارائن کی (سندیپ کی) آنکھوں میں چمک اکٹھی کی طرح کوندنی ہے۔ اس کا
یقین ہے کہ

”مجھے جس چیز کی تلاش ہے، اس کی چمک اندھیرے کو نیست و

ناہود مردے گی۔“

اپنی ہی شخصیت کے دو تین رویے جو راو میں حائل ہو رہے تھے، انھیں اس نے منا دیا تھا، اپنے عزم، اپنی قوت مدافعت کی بدولت۔ اس میں حوصلہ تھا، خواب کی حقیقت کی شکل دینے کا عزم تھا، کچھ پائے کچھ دکھانے کی مکن تھی لہذا ہم رکاوٹ کو توڑتا ہوا آگے بڑھتا چلا جا رہا تھا، اور جب بھی تنہا لوٹ کا احساس ہوتا یا رفتار سست ہوتی تو وہ محسوس کرتا کہ اس کی شخصیت کے دیگر حصے مانع ہو رہے ہیں تب وہ چال و چو بند ہو جاتا، یہ سوچ کر اسے تنہا ہی کہ اس نے اسے قتل کر دیا تھا، بن سعید اور مہاراجہ میر بھی اب مر رہے ہیں۔

(۱۷)

نسائی خواہشات اور نفسیات کو حارق چھتھاری کے خواب کے باعث (Format) میں پیش کیا ہے یعنی انھیں مرد کے قتل سے خواہ کرنے کے بجائے خواب میں پاپے تکمیل تک پہنچتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ ہذا شعور میں دسب احساسات خواب میں وجود اختیار کر رہے ہیں اور قاری ان کے توسط سے ان کینیات تک پہنچ جاتا ہے جو راو کے اندر پوشیدہ ہیں مثلاً چوتھا خواب یہ احساس دیتا ہے کہ کن لوگوں نے اسے ابھایا یعنی اندرونی کینیت کا تبدل و تبدل احساس۔

انسان روایتی بندشوں کو توڑنا چاہتا ہے۔ نئی فضا میں سانس لینا چاہتا ہے۔ اپنی رو کا خود تعین کرنا چاہتا ہے تاکہ اسے اپنی ماضی کی غلامی پر چھوڑنے کا موقع ملے۔ مگر یہ بھی انسان کی اصرار ہے کہ وہ شعوری طور پر اپنی اپنی آزادی کو خود سب کرتا ہے، امر کی نافرمانی ہو۔ تنہا کے تحت رہا کے حوالے کر دیتا ہے۔ یہی مکتبہ کے اسے سے، کچھ چاہت کے توسط سے اور کچھ اپنے ماضی کے ہاتھوں سے اس پر جیسے کہانی کا مرکزی کردار جب خود سندھپ کی قتل میں گھر کر سکتی کے چاروں میں رفتار ہوتا ہے تو ایسا ہے

نکلتے سے تھکے میں بچے و بچا مہاراجہ میر کی یہ کہتا ہے۔

ابن سعید نے اس کے ہونٹوں سے اپنا نقشیں پیالہ لگا دیا ہے
اور ابرٹ اس کے لیے بہت سے کھلونے خرید لایا ہے۔
چھوٹے تالوں والی صندوقچیاں، چابی سے چلنے والی موٹر
گاڑیاں۔ اور وہ خود اجنبیوں کی طرح اپنے بچے سے دور کھڑا
ہے۔“ (ص ۲۲۱)

عام طور سے یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ کہانی جتنی مشکل ہوتی جاتی ہے افسانہ
نگار اتنے ہی اشارے (Clue) دیتا جاتا ہے۔ طارق چھتری نے بھی اس بے حد
تہہ دار اور پیچیدہ کہانی میں آنے والے واقعے کی پیشگی علامت (Fore
Shadowing) کے سہارے قاری کو بہت سے سراغ دیے ہیں مثلاً:
”سندیپ نے منہ کو اٹھا کر آسمان کی طرف اچھال دیا۔ جیوتی
مُسکرا دی اور بولی۔ بالکل تم پر گیا ہے۔“
اولوالعزمی اور بلند یوں کو چھو لینے کی من کا اشارہ ہے۔
”ناف میں مشک چھپائے ہرن کی طرح“
نئی دنیا کی تلاش، شہرت اور مقبوضیت کا اشارہ ہے۔
”اس سال دوڑ میں اُسے پہدا انعام ملا ہے“

بھائی زندگی اور قصہ سفر کا اشارہ ہے۔ اس اشارے میں زندگی کا وہ قصہ بھی پنہاں
ہے جہاں پڑھائی سے زیادہ دلچسپی اندرونی خواہش کے طور پر انجانی منزل پر پہنچنے
کی ہے۔

”منا اب نو اور دو گیارہ سال کا ہو گیا۔“

میں ورو کا دوبارہ معنی ستموں جو تھیم کی طرف لے جاتا ہے اس لیے کہ اُسے آخر میں
وہاں سے بھی گنا ہے۔

مہ کا قصہ، سوچ کا قصہ اس وقت بھر کر سامنے آتا ہے جب بچے کی
کو رو بردی اور ب مصروف بھی گتے رہنے پر قدغن لگانے کی غرض سے اس سے

سوال کیا جاتا ہے تو وہ جواب دینے کے بجائے نہایت اعتقاد کے ساتھ سوال کر دیتا ہے

”بابا، آپ نے غنی کی قبر دیکھی ہے؟ سامنے واں پہاڑی پر، جہاں سے پرانا ٹونا ہوا محل دکھائی دیتا ہے۔“

دو نسلوں کا یہ تصادفی نسل کی الگ شناخت کا اشارہ ہے۔ اس طرح کے درجنوں اشارے یہ تاثر دینے میں کامیاب ہیں کہ ہر نسل اپنا الگ آئیڈیل رکھتی ہے اور جن میں کچھ کر دھانے کی مین ہے وہ نئی سمت کا انتخاب کرتے ہیں جیسے چھٹی دیریا میں بہاؤ کی طرف نہ جا کر مخالف بہاؤ کو کاٹتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ یہی سلسلہ ہزاروں سال سے چل رہا ہے خوبی یہ ہے کہ فسانہ نگار نے غائب نہیں کیا ہے کہ ”پھر کیا ہوگا؟“ مگر قریب میں استور کو یہاں پہنچتا ہے، پیش آمد واقعات کے تانے بانے بن جاتا ہے۔ مثلاً یہ خواب

”محل کے تمام دروازے آپ ہی آپ کھلتے جا رہے ہیں
بربر کے کمرے سے گردن جھکا کر ایک شخص نمودار ہوتا ہے
وردوؤں ہاتھ آگے بڑھا کر ایک چمکے ہوئے کورسے پر پیش کرتا
ہے۔ وہ حیوانی پروردگار برسانے لگتا ہے۔ حیوانی کے پناے
جگہ جگہ سے پھٹ جاتے ہیں اور بدن سے خون بہہ رہا ہے۔
ہاں بجھے ہوئے ہیں۔ اور آنکھوں کا جھلکنا سواں کے ساتھ
بہہ کر رہا رس پر پھیل گیا ہے۔ وہ حیوانی پروردگار
برسا پھٹا ہے۔ حیوانی فرش پر پڑی رہی ہے اور پٹی مردان
سے اتنی کو پھا رہی ہے۔“

سندھپ میرے سندھپ جگے بچا ہوا
اس کا ہم شامل چنے چنے سے پٹے دئے میں گردن جھکا کر ہوتا ہے۔
”اوپر تہاں سندھپ۔ پھاڑا ہے۔ وہ مجبور ہے۔ وہ پتہ نہیں

نہیں کر سکتا۔“

”بابا!!“

اس کے کانوں میں مٹ کے چیخنے کی آواز آئی۔ دونوں سنتری مٹا کو رسیوں سے باندھے گھسیٹے ہوئے ل رہے تھے۔ اُس نے دیکھ مٹ کے جسم پر بے شمار مکڑی کے جالے لپٹے ہوئے ہیں۔ ایک سنتری نے اس کے بال پکڑ کر اوپر اٹھایا۔ مٹا منہ کھولے اسے تک رہا ہے۔ اس نے مٹا پر بھی کوڑے برسائے شروع کر دیے ہیں۔

”بابا بابا“

”مٹا بُری طرح چیخ رہا ہے۔ اس نے آنکھیں بند کر لیں اور مٹا پر کوڑے برساتا رہا۔ جیوتی چیخ رہی ہے۔“

(ص: ۲۲۶-۲۲۷)

مٹا مٹا“

خواب کے س منظر میں محبت اور غصہ کا ماحول اظہار ہے۔ لفظوں کے سہارے آنکھوں کے سامنے چلتی ہوئی تصویر سے قاری کو ہمدردی ہو رہی ہے مگر اس ہمدردی کا خباہت کا راجحہ میں نہیں آتا کہ یہ فن افسانہ نگاری کے اصول کے خلاف ہوگا۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے کہ یہ کہانی حقیقت اور خواب کے وسیع سے لکھی گئی ہے اس لیے وہمہ (Fantasy) اور حقیقت (Reality) دونوں ساتھ ساتھ ہیں۔ تکنیک اور موضوع کا برا تعلق اس لیے بھی نظر آتا ہے کہ فن کار نے زندگی کی حقیقت کو خواب کی شکل میں اور خواب کی زندگی کو حقیقت کے طور پر پیش کیا ہے۔

در اصل یہ خواب اس کیفیت کا نتیجہ ہے جس میں کہانی کا مرکزی کردار (سندپ) بہت بے یقینی جب وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ جیوتی درمنا ہی منزل مقصود تک پہنچنے میں حائل ہو رہے ہیں تو وہ خواب میں اُن کو مزادینے کی حالت کے منظر کو دیکھتا ہے۔ اس منظر میں نواذیت کی کیفیت میں مبتلا دھواں قاری کو یہ تاثر بھی دیا

جا رہا ہے کہ سندیپ موجودہ صورت حال میں بے زار ہوتے ہوئے بھی ان سے
 بے پناہ محبت کرتا ہے۔ آخر میں منہ اور جیوتی کی چیخ پکار سن کر اس کی آنکھ کھل جاتی
 ہے ہذا اس خواب کی تعبیر یہ ہوئی کہ اب وہ اپنی منزل پر پہنچنے میں کامیاب ہونے
 کے بجائے دنیا کے اسی حصار میں گردش کرتا رہ جائے گا۔ یہ خواب بھی دوسرے
 خوابوں کی طرح پیشین گوئی ہے، آواز دینے کی کوشش یا چیخ پر نامکمل خواب کا ٹوٹنا اس
 کی واضح مثال ہے۔

اشاریت، ایمانیت اور طنز سے بھر پور حقیقت اور خواب کی تفسیر پر کبھی
 گئی کہانی "چابیوں" کائنات کی دائمی سیاقی اور متبدل زمانے کے فرق و انعکاس برقی
 ہے۔ قاری میں استہوار کو پڑھتے ہوئے جان پتا ہے کہ روز اول سے ترقی کے
 دروازے پر پڑا قفل وہ چابیوں سے کھلتا رہا ہے۔ جتنی قفل درمیں سے۔ جیسے جیسے
 انسان قفل درمیں کے قریب ہوتا جاتا ہے، ترقی کرتا جاتا ہے لیکن جب جب کھنکھن
 دنیا کی چمک دمک اس پر مسلط ہوتی رہی ہے وہ قریب میں مبتلا ہو رہا ہے اور اب
 کی طرف جاتا ہے۔ اب وہ مندرمجھ رہ جاتا رہنے میں یہ کچھ چھوٹ رہا ہے،
 قفل رہا ہے سے اس کا احساس نہیں، اور جب احساس ہوتا ہے تو بہت دیر ہو چکی
 ہوتی ہے۔ اس قفل، انسیاتی اور غصہ کی کیفیت کو حارق پتھاری نے اپنے تسمویش
 قفل حریوں کے ساتھ فراموشی حسی کی تفسیر کے ذریعے جا رہا ہے۔ انہوں
 کے شعور، تحت شعور اور شعور کے واقعات و بدو کہانی میں اس حسن مدغم کر دیا
 ہے کہ یہ نئی نئی بدو کہانی بن گئی ہے۔

کرداروں کی خود احتسابی کا خارجی تناظر تقسیم وطن اور منشو کے افسانے

دوسری جنگ عظیم سے پہلے متحدہ ہندوستانی قومیت کا تصور تھا۔ ہندوستان کی جدوجہد آزادی کا ^{مستطعم} نظر انگریزوں سے مکمل طور پر نجات یا اس سے کم درجے پر ان کی عملداری میں رہتے ہوئے دستوری تحفہ کو پیشانی بنانا تھا۔ ہندو، مسلمان اور سکھ سبھی کا نقطہ نظر انفرادی حوالوں سے مخصوص ہونے کے باوجود مجموعی طور پر ہندوستان تھا۔ اسباب و مسائل تلاش کیے جائیں تو وطن کی آزادی کا مرکزی نقطہ بھی بھی، کسی بھی سطح پر تقسیم ملک نہیں رہا ہے۔ ۱۹۴۰ء سے اگرچہ پاکستان کا مطالبہ شدت اختیار کر گیا لیکن شایدان کے بھی وہم و گمان میں اس طرح سے تقسیم ہند کا تصور نہ ہو جس میں انسانیت، محبت، مروت اور بھائی چارے کو بارے طاق رکھ دیا گیا ہو۔ مٹھی بھر لوگوں نے جس شدت سے اپنے جہاگاہہ شخص کی آواز اٹھائی کہ ہماری تہذیب و ثقافت الگ، ہماری زبان اور اس کی ساخت الگ، ہمارے رہن سہن کے طور طریق الگ، ہمارے رسم و رواج، تیج تہوار الگ تو اس زبردستی سوچ اور اس کے برعکس خبر نے صدیوں کی ثقافتی میراث کو بے دردی سے روند دیا۔ تنگ نظری پر مبنی یہ غم سے جلد ہی مذہبی منافرت اور پھر بؤرے کا سبب بن گئے، ورنہ اس سے پہلے ہندو، مسلمان اور سکھ کتنے کتنے تھے۔ بڑی مذہب کے نام پر نہیں، تاج و تخت کی، اقتدار کی تھی۔ اسی سے باقی تانا بانا منبھوٹھا۔ زندگی میں تسلسل تھا لیکن

میں حیوانی سطح کو بھی پار کر جاتا ہے، اُس کے باوجود اُس کا ضمیر اس کو کچھ کے جاتا رہتا ہے۔۔۔ ممتاز شیریں ”منو، نوری نہ ناری“ میں لکھتی ہیں۔

”فسادات کے دوران انسان انسان نہ رہا، حیوان بلکہ درندہ بن گیا تھا لیکن منو کا انسان پر اعتماد اتنا ہی قوی تھا کہ اُس وقت بھی اُسے انسان سے مایوسی نہیں ہوئی۔ فسادات پر نکلتے ہوئے جہاں ہمارے بہت سے ادیبوں نے انسان کی اس ہیئت اور درندگی پر توجہ دلائی، منو نے بار بار ہمیں اس کا یقین دلایا کہ انسان حیوان بن کر بھی اپنی انسانیت کھو نہیں سکتا۔“

(ص، ۱۵)

انسانی تاریخ کا یہ مناکہ سانحہ منو کے ذہن بکھرے روح میں ایک نشتر کی طرح چمکتا رہا ہے جس کی اذیت اُسے بے چین کرتی رہی ہے۔ اس کرب کی وجہ سے وہ نہ خود چین سے بیٹھا ورنہ دوسروں کو بیٹھنے دیا۔ حسن عسکری کے الفاظ میں

”منو اپنے آپ تو مجسم تخلیق بن گیا مگر دوسروں کو بھی اپنی تخلیقی کشمکش اور تخلیقی کرب میں حصہ دار بنا چاہتا تھا۔“

یہی وہ انسانی شخصیت کے نفسیاتی اور شعوری تجربات پر سے غیر فطری پردے رکھتا ہے۔ اُس نے طوفانوں، دلدلی کرنے والے دُگوں اور تشیم کی وجہ سے انسانیت کے زمرے سے خارج ہونے والے افراد کو انسانی ہمدردی کے ساتھ دیکھا ورنہ نہیں اپنے فن میں دھال دیا ہے۔ اُس کی سے سخت محنت بھی نہ پڑی۔ عظمت مدقری کی ”متراب نقد و نظر“ میں لکھتے ہیں۔

”اردو فسانے کی روایت میں منو پہلا افسانہ نویس ہے جس نے اپنے عہد کے تمام ادیبوں و رموز انسانی قدروں کے خلاف بغاوت کی ن سے پیدا ہونے والے دہشتے پن کو

عریوں کیا اور انسان کے لیے اُن ٹھکانے حیات کا مثا بہ کیا جو
 سے اس زمین پر زندہ رہنے کا موقع دیں۔" (عس ۴۰۴)

محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون "فسادات اور ہمارا ادب" میں یہ ثابت کیا ہے کہ
 "مثنوی کے وہ افسانے جن کا جس منظر فسادات ہیں دراصل یہ
 افسانے فسادات کے بارے میں ہیں جن ہی نہیں بلکہ انسان کے
 بارے میں ہیں۔ مجھے فکر ہوتا ہے کہ فسادات سے متعلق
 تجربات کو ادبی سینے سے سب سے پہلے جس ادیب نے
 استعمال کیا، اور اپنے دماغ کو ہنگامی کشتی پیدا کرنے سے بنا
 کر ادبی تخلیق میں کیا وہ مثنوی ہے، اس نے ہر قسم کے مثنویات
 سے بے نیاز ہو کر صرف انسانی معنویت، صرف انسانی
 صداقت تلاش کی ہے۔ یہی ادب ہے۔"

(انسان و مثنوی، عس ۱۳۵)

مثنوی کہانی کی بہت سے پوری طرح واقف تھا۔ یہ کہنا مبالغے میں شامل
 نہیں ہوگا کہ کہانی بنانے کا فن اس سے زیادہ کوئی نہیں جانتا تھا۔ بقول وارث صوفی
 "وہ اپنے افسانوں میں کی ایک خیر یا ایک شر یہ دو ثابت
 کرنے کے بجائے اپنے ہر افسانے میں ایک نئے خیر اور
 نئے تجربے کو پیش کرتا ہے چاہے وہ خیر اور اسے افسانوں
 کے خیالات کی ضد ہی کیوں نہ ہو۔ مثنوی اپنے افسانوں کے
 ذریعے کی کشتی یا کسی مذہبی مشنری یا مذہبی زندگی اور دنیا پر
 تعمیر کرنے کے بجائے زندگی و اس کی پوری رنگارنگی اور
 لطافت سے متعلق پیش کرتا ہے۔ وہ یہ بتانا چاہتا ہے کہ یہ
 بھی ہوتا ہے اور یہ بھی ہوتا ہے۔ اس کے خیالات میں
 چیز اپنے وقت و مرنے والی چیز اپنے حیات میں ہوتی ہے۔"

اور اپنے وقت، مقام اور دائرے سے باہر غلط ہے۔“

(سعادت حسن منٹو، وارث علوی، ص ۶۸)

تقسیم کے موضوع کو منٹو نے اپنی کئی کہانیوں میں الگ الگ انداز میں پیش کیا ہے۔ ”رام کھلاؤں“ میں فسادات کے ماحول اور ذہنیت کو تیکھے ہجے میں ابھرا ہے تو ’سہائے‘ میں پیدا شدہ صدمے اور اس کے ردِ عمل کو اجاگر کیا ہے اور یہ تاثر دیا ہے کہ تعصب سے پاک ایسا دل کہاں سے لایا جائے جیسا سہائے کے سینے میں تھا۔ ”موذیل“ کی آوارہ یہودن، ترلوچن اور کرپال کور کو مذہب کی حد بندیوں سے اوپر اٹھ کر نہ صرف بچتی ہے بلکہ ان کی خاطر اپنی جان دے دیتی ہے۔ ٹھنڈا گوشت کا لیشر سنگھ شہوانی حیوان ہو کر بھی مضطرب نظر آتا ہے کیونکہ اس نے فطرت کے خلاف جرم کیا تھا اور جس کی سزا اس کی بیوی کلونت کو دینی ہے۔ انتہائی نکتہ یہ ہے کہ وہ اس جان یو سزا سے مطمئن ہے۔ ”شریفین“ کا قاسم اپنی بیوی اور بیٹی کی ریش دیکھ کر جس رب انگیز کینیت سے مڑتے ہوئے حیوان بن جاتا ہے اور پھر ہلوائی غریباں۔ شریفین کی سزا سے اپنا منہ ڈھانپ لیتا ہے کہ اس میں اپنی بیٹی شریفین کا عکس نظر آتا ہے۔ منٹو کی یہی انفرادیت بھی ہے اور اس کا فنی کمال بھی کہ وہ غیہ معمولی صورت حال میں حیران کن واقعات اور حادثات کے ساتھ چھوٹی چھوٹی باتوں کی طرف اس عیسوی سے قاری کا ذہن منتقل کراتا ہے کہ انہونی، ہونی معصوم ہونے لگتی ہے۔ انسان وراثتی کافرق واضح ہو جاتا ہے اور یہ حقیقت بھی عیاں کہ آدمی نہ فوری ہے نہ ماری۔ وہ ایک وقت انسان بھی ہوتا ہے اور حیوان بھی۔ کہانی یہ کہ ریش زمینیں ہیں یہ باور رکھتی ہیں کہ دیکھو انسانیت کے حساس کے ہاں جو وہ حیوان کیسے بنتا ہے اور پھر خود ہی حساس جرم میں مبتلا ہو کر وحشی پن سے کس طرح چپ چاپ ہوتا رہتا ہے۔ مذکورہ بالا فسادوں میں یہ دونوں پہلو بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے موجود ہیں۔ منٹو نے اپنے معاصرین کی صورت حال میں نہ کسی دھڑم وغیرہ کی طرف مڑنے کی راہ درست پر نہ کسی متعین کی، اس کو تو انسان

اپنی تمام اچھائیوں اور بُرائیوں کے ساتھ قبول ہے۔ ایسے ہی انسان پر اس کو اعتماد ہے، وہ اسے عزیز رکھتا ہے۔ اس انسان کی ایک خشتی شکل "کھول دہ" میں نظر آتی ہے۔ اس انسان کے اندر کے ایک جسم سے سینہ کے نیم مر دہ جسم میں جو جھبش ہوتی ہے وہ اس کی ان ہی ذہنی و استقامت بیون کرنے کے لیے کافی ہے۔

معمولہ صرف کسی صورت حال کو مدغم سے بہت کر دیکھتا ہے بلکہ اس کی پیش کش کا انداز بھی جداگانہ ہوتا ہے جس میں اراکیت کا عنصر غالب رہتا ہے۔ اس کی فکر و فن کی کرشمہ سازی "نوبہ یک شکل" میں تمام تر صفات کے ساتھ موجود ہے۔ مرکزی کردار یکساں ہے جو دیوانگی میں سب چیزیں اموش کر بیٹھتا ہے حتیٰ کہ اپنی جی کو بھی۔ اگرچہ ان میں ہول سنا ہے تو اپنی اترتی اور اس کے مس کو۔ یہ اقتباس مدخل ہو

"یک پاگل تو پاکستان اور ہندوستان، اور ہندوستان اور پاکستان کے چہرے میں پتہ یہاں کرتا رہو کہ اور زیادہ پاگل ہو گیا۔ جہاں دیتے دیتے ایک دن درخت پر چڑھ گیا۔ اور ان کی پرہیز کردہ گھٹے مستقل تکریر کرتا رہا جو پاکستان اور ہندوستان کے مابین مسکے پر تھی۔ سپاہیوں نے اسے نیچے کرنے کو کہا تو وہ اور اوپر چڑھ گیا۔ ڈرایا، جھپٹا یا کیا تو اس نے کہا "میں ہندوستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں۔" میں اسے درخت پر ہی رہوں گا۔"

تقسیم کی رو سے یہ کہا گیا یہ انسان انسانی اہستہ کے بنیادی جوہر تک رہا، اور ترقی کشینس کی اہمیت کی نوعی مثال ہے۔ مرام شناسی کی بنا پر ہی انسان کا سبب ہونا نہ صرف یہ ہمارا ہوتا ہے کہ بہت عقلمند بنیاد پر غیہ معقول و بہ یک شکل ہوا، انسانی منہاں سے لیکر قبول نہیں۔ اس کے اندر یہ تقسیم یافتہ پن قائم ہے اور اس کی ہائی ہڈی ہے۔ انسانی عقل کے تحت مضمون عقلمند رہتا ہے

”سورج نکلنے سے پہلے ساکت وصامت بٹن سنگھ کے صق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی اُدھر اُدھر کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک دن رات اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا، اوندھے منہ لیٹا تھا۔ اُدھر خردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا۔ اُدھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان۔ درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا، ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔“

کہانی کا خاتمہ المیاتی طنز کی اردو ادب میں شاید سب سے زبردست مثال ہے۔ انسان دشمن سیاسی عمل کی غمی کا اس سے موثر اظہار اور کہیں دیکھنے میں نہیں آتا ہے۔ یہ تمام افسانے بیک وقت تحیر، تجسس، رقت، حیرت اور اضطراب میں مبتلا کرتے ہیں اور ان کے کردار اپنی فطری جبلتوں کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ افسانہ نگار منظر اور پس منظر کی ہولناکی کا ماثرتقری میں نہیں بندہ کردار میں پیدا کرتا ہے وراپنی سوچ کو ان کرداروں پر مسلط نہیں کرتا بلکہ ان کو ان کی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ ابھارتا ہے۔ محمد حسن عسکری کا یہ بہن درست ہے کہ منٹو کا:

”نقطہ نظر نہ سیاسی ہے نہ عمرانی، نہ اخلاقی بلکہ ادبی اور تخلیقی ہے۔ منٹو نے تو صرف یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ ظالم یا مظلوم کی شخصیت کے مختلف تقاضوں سے خالصتہً نفع کا کیا تعلق ہے۔ ظلم کرنے کی خواہش کے علاوہ ظالم کے اندر اور کون کون سے میدانِ کار فرما ہیں، انسانی دماغ میں ظلم کتنی جگہ گھیرتا ہے، زندگی کی دوسری دلچسپیاں باقی رہتی ہیں یا نہیں۔“

(منٹو، فسادات پر (انسان اور آدمی) ص ۱۵۴)

اس کے لیے منٹو نے نہ تو رحم کے جذبات بھڑکائے، نہ ہی غصہ اور نفرت کے۔ وہ تو محض انسانی دماغ کے نہہ خانوں میں جھانک کر ادب پارے خلق کرتا

ہے اور فطر کی انداز کو فوقیت دیتا ہے۔ کفایت غلطی اور گشتگو کا نوکیل انداز منٹو کا
 طرز اختیار ہے۔ اس کے شد پاروں کی بنت تجسس، انکشاف اور حیرت کے
 عناصر سے ہوتی ہے۔ اس کا فن چونکا دینے والا ہے۔ اسی سے تقسیم کے موضوع
 پر کبھی گئیں اس کی کہانیاں کسی ایک دائرے یا وقت میں محدود نہیں ہیں بلکہ آج
 کے تناظر میں بھی دعوت غور و فکر دے رہی ہیں اور نئے سرے سے اس موضوع
 کو سمجھنے پر اسے رہتی ہیں۔

تقسیم کے سیاسی، ثقافتی و عمرانی عوامل پر مورخوں، سیاسی مدبروں و
 ہابزین مہم نیا ت نے بہت چھیڑکھا ہے اور ہندوؤں، مسلمانوں، انگریزوں یا پھر
 منقسموں سیاسی رہنماؤں کو تقسیم کے لیے موردِ تلام ٹھہرایا ہے۔ منٹو کی اہمیت اور
 نثر ادبیت اس میں منغم ہے کہ اس نے کسی فرد یا گروہ پر فردِ جرم کا ٹھہرنا نہیں بلکہ
 خارجی، القات کے جوہر کے تحت انسان کی پسپائی، پھر اس کی حیوانیت و رخنہ میں
 خود حساسی کے لذیت ناک محسوس کو ذبح کرانہ شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔

تہذیبی ارضیت نگار۔۔۔ قاضی عبدالستار

(ناولوں کے حوالے سے)

قاضی عبدالستار ادبی حلقوں میں ایک زندہ داستانی اور افسانوی کردار کی سی شہرت رکھتے ہیں۔ ان کا قلم گزشتہ پچاس پچپن سال سے نئے تخلیقی مرتعے کھینچتا چلا رہا ہے جن میں جمالیاتی احساس کے ساتھ فن کی وادی میں گم ہوتی ہوئی یہ تہذیب کے تیس Pathos اور چھپے ہوئے کرب کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ وہ ایک فرد کی حیثیت سے یہی ثقافت اور تہذیب کا اعلیٰ نمونہ ہیں جو دھندلا رہی ہے اور اگلے وقتوں کی یاد دہنی جا رہی ہے۔ ان کے طویل ادبی سفر کا جائزہ لیا جائے تو اس میں ایک پوری تہذیبی تاریخ تہہ بہ تہہ نظر آئے گی، اور وہ بلند پیشانی والی شخصیت بھی جس کے ہونٹوں اور آنکھوں کی مسکراہٹ کبھی اپنے دائرے سے آگے نہ بڑھی جیسے اس مسکراہٹ نے اپنے لیے حد مقرر کر لی ہو اور آج بھی پاسبان کی طرح اس حد کی حفاظت کر رہی ہو۔

قاضی عبدالستار کی خوش بیانی اور گہل افشانی گنتار سے کسی کو لکھ اختلاف ہو سکتا ہے۔ ان کے مبصر اور گل کے مورخ کو ان کے مخصوص انداز کا حترف کرنا ہی ہوگا۔ ان کے اسلوب بیان نے ایک نئے ادبی مزج کی تعمیر و تشکیل کی ہے۔ وہ مہذب حاضر میں بڑے صغیر کے ممتاز، معتبر اور بزرگ ناول نگار ہونے کے ساتھ ساتھ ایک قوت تخلیق کے مالک ہیں جس کی خصوصیات بنو بزرگ ہے۔

اور جچہ بھینیا محض سرور نہیں بلکہ ان کے توسط سے ۱۹۴۷ء کے آس پاس کی پوری
 پچویشن قاری کے سامنے ہوتی ہے۔ حقائق کی اس پیش کش سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ
 دیہات اور قصبات کی زندگی پر فنکار کی گرفت بہت مضبوط ہے۔ تاریخی شعور اور
 بدلی ہوئی صورت حال سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ان کے یہاں زمیندار محض ظالم
 نہیں اور کسان محض مظلوم نہیں بلکہ ایک دوسرے کے رفیق و غمگسٹ بھی ہیں۔ یہاں
 بستے ہوئے زمیندار، جو آن بان کو قائم رکھنے کے جتن کرتے ہیں، خاموش فریادی کی
 شکل میں دکھائی دیتے ہیں اور کسانوں کا ابھرتا ہوا طبقہ دوست اور طاقت کو حاصل
 کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس طبقاتی شعور اور اقدار کی کش مکش کو ناوں نگار نے بڑے
 فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔

قاضی عبدالستار کے تخلیقی میلانات پر اس ماحول کی گہری چھاپ ہے جس
 میں ان کی پرورش و پرورش ہوئی۔ زمینداروں کی مٹی تہذیب، ایک نئے نئے ماحول کا
 نمود، بدلتے ہوئے حالات سے پیدا شدہ ہے اطمینانی اور ماضی کی بازیافت نے
 ان کے ذہنی، فکری اور تخلیقی میدان کو توانائی عطا کی ہے۔ ”غبار شب“، ”بادل“، ”جچہ
 بھینیا“، ”شب گزیدہ“ جیسے سابق ناویوں میں مشہور تہذیبی قدریں، ماضی سے
 اطمینانی جذباتی طاقت، مٹی جاگیم دارانہ تہذیب، دیہات کے طبقہ امراء کے حالات
 زندگی، اودھ کے آس پاس کی تہذیبی فضا اور زمیندار جسٹے کی شکست خوردگی کو
 فوجی نہ شعور کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً ”جچہ بھینیا“ حق ملکیت اور زر زمین کی
 کشمکش کی جہت نما تصویر پیش کرتا ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار خاندانی رئیس
 نہیں ہے۔ اس کے والد سردار ہیں، پنڈت آنند سہاسے تعلیم دار گرواں کے یہاں
 مختاری کے عہدے پر فائز تھے۔ باپ کی موت کے بعد وہ اپنی دنیا آپ بساتا ہے۔
 کیا ہوا گرو زمیندار نہیں، زمیندار نہ ٹھٹھاٹ بات تو رکھتا ہے جسے اس نے طاقت
 اور چھیل پست کے ذریعے حاصل کیا ہے۔ منظور سے ”جچہ بھینیا“ بستے میں سے لوگوں کو
 مار مار کر ہٹاتا ہے۔ شعور کے چوری چوری پڑی۔ مٹی کا قتل کرنا پڑا اور گاؤں کے سب

سے حاکم اور شخص ترا ب کو غنی بستی سے مہمان پڑا۔

”بادل“ میں بھی کچھ اسی طرح کی صورت حال جھمکاتی ہے۔ شکر پور کے نوجوان محمد کریم ریاست علی کا رشتہ مہروں کے چودھری کی بڑی زینت سے ملے ہوتا ہے۔ زینت معمولی صورت شکل کی ہے لیکن اس کے دروازے پر جھومتے ہاتھی بادل کے دُور دُور چرچے ہیں۔ ریاست علی اسے کی بھی قیمت پر حاصل کرنا چاہتا ہے۔ وہ شادی میں ہاں مانگتا ہے تو سب حیمت زدہ رہ جاتے ہیں۔ قصہ میں رواں تماشہ است اختیار کر رہا ہے۔ چودھری استیجاب بھر سے ہوئے غمزدہ سب سے کہتا ہے:

”بادل ہاتھی نہیں ہے بادل یہ مینا ہے اور مینیوں کے جینے میں
بڑے نہیں دیے جاتے ہیں۔“

برسات انہی کے بغیر ٹوٹ جاتی ہے اور چرچاتی اور چرچاتی نئی نئی شکل میں قاری کے سامنے آتی ہیں۔ آخر کار ریاست علی اپنی ایک ٹانگ کو اکر چا ہار کی میں کامیاب ہوتے ہوئے اپنی دیرینہ آرزو کو پوری کر رہا ہے مگر وہی دار ہاں پاگل ہو جاتا ہے اور
نخواستہ کی علامت بن جاتا ہے

”کیسا مٹھوں جاؤ رہے جس گھر میں کیا گھر ہو چارویا۔“

اس طرح قاضی مہر سنا رہا ہے ہاں ایک خاص معنی میں، منظر، مسووب اور
تخلیوں کی نادر چاری کا بہترین نمونہ بن جاتا ہے۔

”خباہ شب بندہ مسکوتا رہا دیر سے نہ رنہ، سنب سے جا کر روتا

سب۔ یہ تھکا تھکا یہ اور پتیلیں سے درخت سے ٹکرا رہا ہوتا ہے اور چرچا پوری بستی و
اپنے نرے میں سے مینا ہے۔ سب مپورہ جائے دار نہیں اس کا مرنے کی دیر ہے
جو بندہ مسکوتا رہا، وہ بھی کی نہیں پاتا ہے کیونکہ انوں لگتے اس کی رعیت
ہیں۔ انوں اس سے اور بڑے سے محبت کرتا ہے لیکن چودھری کی تباہی اور
مناہیت خاص کی گارنٹیں پر اسے مٹھوں و پر کندہ رہا کرتی ہیں۔ اس کا رشتہ

میں اُس کی نجمہ کسی اور کی ہو جاتی ہے اور اوشا اُسے پاکستان بھاگ چنے پر اُکساتی ہے مگر وہ اس کے مشورے پر عمل نہیں کر سکتی۔

”تم یہ مکان دیکھتی ہو، یہ جائیداد دیکھتی ہو، یہ نوکر چاکر دیکھتی ہو لیکن تم یہ نہیں دیکھتیں کہ میری ایک بیوہ پھوپھی بھی ہیں جو اپنے پاندان کے لیے میرا منہ دیکھتی ہیں ان کے پانچ بچے ہیں، جو اسکول کی فیس کے لیے میرا دامن پکڑتے ہیں۔ میری ایک چچی ہیں جن کی دو بیٹیاں ہیں جو تم سے بڑی ہیں جو مجھ سے بڑی ہیں جن کی جوانی شادی کا انتظار کرتے کرتے سو گئی ہے۔ اس ہستی کے بوڑھے بوڑھے آدمی ہیں جن کے سروں پر تلواریں کے ساتھ ایک یہ تلوار بھی ٹک رہی ہے کہ ہمیں میں بھاگ نہ جاؤں، اور یہ مسجدیں ہیں جن میں کبھی میں نے نماز نہیں پڑھی، یہ مجھے اپنا محفظہ سمجھتی ہیں۔ میں کہاں جاؤں، میں ان سب کو کہاں لے جاؤں۔“

یہاں محض اپنوں کی پرورش اور نگہداشت کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ صاحب اقتدار کا ہاتھوں سے اقتدار پھیلانے کا معاملہ بھی زمینداری کے خاتمے کے توسط سے اُجاگر کیا گیا ہے۔ دراصل اس ناول میں قاضی عبدالستار نے انسانی جہالت اور دلی سہمی ہوئی خواہشوں کو نہایت خوبی سے اُجاگر کیا ہے کہ قاری جھیل میاں کو جہاں سنگھ کی شکل میں دیکھ کر نہ صرف حیرت زدہ رہ جاتا ہے بلکہ مستقبل کے امکانات کی آہٹ کو بھی محسوس کر لیتا ہے کہ ”جہاں پور میں جہاں سنگھ رہے۔۔۔ جہاں سنگھ“

’حضرت جان‘ کا منظر نامہ ان دونوں سے الگ ہے۔ آزادی کے بعد بڑے شہروں میں تہذیب اور خاص طور پر مشرقی تہذیب یا گنگا جمنی تہذیب کا جو زوال ہوا، اس میں غریب ہندوستانی مسلمانوں کی جمہوری اور امیر عربی مسلمانوں کی عیاشی نے رنگ بھرا ہے۔ مزید برآں نئے منظر نامے میں ضرورت کے تحت فرقہ

وار نہ عن صر نے جو رنگ آمیزی اور شائع سازی کی ہے اور متشدد و عنصر کا کمر تو یا فساد کے سلسلے میں جو ان کے عمل قیاس اور محصور کیا جا سکتا ہے اسے قاضی عبدالستار نے اسی صرح تحقیقی سطح پر محسوس کیا ہے جس صرح سماج کے سلب انسانیت (Dehumanization) کو پریم چند نے "کشن" میں محسوس کیا۔

(۲)

کشن کے ممتاز ناقد پروفیسر وارث حویٰ اپنے مضمون "قاضی عبدالستار کے معاشرتی ناوٹ" میں لکھتے ہیں

"ان ناوٹوں کی دنیا میں ختم ہو گئیں اور افسوس کی بات یہ ہے کہ ان کے ختم ہونے پر افسوس بھی نہیں ہوتا۔ ایک معنی میں دیکھیں تو یہ ناوٹ بھی تاریخی بن کر رہ گئیں۔ اور تاریخ بھی ایسی جس میں کوئی شان اور دہرہ نہیں۔ جس کے لیے کوئی نوستالجیہ کا جذبہ پیدا نہیں ہوتا۔ کسی کردار کے لیے کوئی گہری ہمدردی نہیں۔" (ذاتین جدیدہ، فروری ۲۰۰۶ء، ص ۵۰)

ادبی افق کو بدترین کرنے کی صلاحیت وارث حویٰ میں موجود ہے۔ ان کی نثر کشن کے مغربی اصول و ضوابط پر مبنی ہے۔ انہوں نے رام گل، مٹو، بیدی اور محنت کی تخلیقات و ہارپک جینی سے دیکھا اور اس پر جبراً اخبار کیا ہے مگر قاضی عبدالستار کے معاشرتی ناوٹ پر ان کا متاعش بہت درست نہیں ہے۔ ان کی پارے کے ساتھ ساتھ فارسی و اردو کی شخصیت و رفتاری پر واضح کو بھی دیکھیں تو کٹھن صبر پر محسوس ہوتا ہے کہ قاضی عبدالستار کی دماغی زندگی تو ہانیوں، آزار، شوش و زحمت متناہوں کی آویز و زنجیرات اور تاریخی ہے کی سیہ محنت کے تقسیم بند سے پتے سے ہاتھی میں شکر سے نہ مسموم انسان کی بات جس میں تو کارائی کی مہم کو رہا اور زمیندار نے انہوں کو سستہ ہو کر کھڑا کیا ہے۔ ان کے پاس ہے کہ یہ دنیا کی تاریخ و فلسفہ کی درجہ کی ہے۔ اب بھی اس کی طرف سے ہاتھ پائی ہے۔

میں فطری ماحول کی عکاسی جو کھم کا کام تھا جسے فنکار نے نہ صرف قبول کیا بلکہ خوبی سے برتا بھی۔ قاضی عبدالشہر نے ہولناک تباہی کے واقعات اور پُر آشوب لمحات میں بھی روحانیت کو برقرار رکھا اور پوری پروجیکشن کو کچھ اس طرح پیش کیا کہ ایک بھر پور اور متاثر کن تصویر ابھر کر آتی ہے اور قاری تاریخی، تہذیبی اور سماجی ’تھل‘ ’تھل‘ سے بخوبی واقف ہو جاتا ہے۔

سماجی زندگی کے طبقاتی کردار اور بدلتی ہوئی اقدار پر قاضی عبدالشہر کی گہری نظر ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ان میں کردار نگاری کا عمدہ سیکھ ہے۔ فرد کے نفسیاتی پیچ و خم پر بھی وہ گہری نگاہ رکھتے ہیں۔ اپنی حلقائی ہون اودھنی کے استعمال سے بھی انھوں نے اپنے کرداروں کو ارضیت اور اپنی تخلیقات کو حقیقی زندگی سے قریب کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی واضح مثال ”شبِ زید“ میں نظر آتی ہے۔ یہ ناول اودھنی زد و پذیر جاگہ دار نہ تہذیب کے جلال و جمال کا آخری منظر نامہ ہے۔ یہاں نیچے جتنے کرداروں کے مکالموں اور گاؤں کے میسے ٹیسیوں کے بیان میں اودھنی کا استعمال دراصل حلقائی ثقافت کو تخلیق کا خام مواد بنانے کا وہ عمل ہے جسے آج کے بعد جدید عہد میں دیسی داد (Nativity) سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ مذکورہ ناول میں قاضی صاحب نے مود و رہیت کا امتزاج بھی بڑی چابکدستی سے کیا ہے۔ اس کی ساخت روایتی ہونے کے باوجود ارضیت کی ایک خاص ترتیب، تنظیم اور ربط کی بنا پر نئے تخلیقی امکانات کی خبر دیتی ہے۔ جاگہ دار نہ تہذیب کے میسے کو انھوں نے واقعات کے باہمی تضاد اور مضبوط پائت کے میسر میں اس طرح سمجھ کر پیش کیا ہے کہ قاری انہیں بھی اپنی انتشار میں مبتلا نہیں ہوتا ہے بلکہ سبب کی جاہلیت کو محسوس کرتا ہے۔ اس جاہل پھر کے سبب کی ثقافت قاری کو شرمناک بناتی ہے اپنی گرفت میں لے جاتی ہے۔

(۳)

قاضی عبدالشہر نے دو ادب کو تاریخی و رقیب تاریخی دونوں طرح کے ناولوں

سے نوازا ہے۔ وارث علوی نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ ”جب ہم قاضی صاحب کی ادبی تحقیقات کا ذکر کرتے ہیں تو ان میں عموماً ان کے تاریخی ناولوں کا ذکر نہیں کرتے ہیں۔“ یہ ذکر وہ کیوں نہیں کرتے ہیں اس کا جواز ان الفاظ میں فراہم کرتے ہیں۔

”تاریخی ناول، ناول کی ایک الگ ہی قسم ہے جس میں عموماً

ناول نگار اپنے بیٹے ہوئے عہد کو اس کے تمام تہذیبی اور تمدنی

دب و دب کے ساتھ قد آور کرداروں اور ان کی شاندار مہمات اور

پُر وقار ڈرامائی مکالموں، ان کے ہوش ربا معاشقوں اور ان

کے عروج و زوال کی وادہ انگیز کہانیوں کو رفیع الشان رزمیہ

سلوب میں بیان کرتا ہے۔ ایسی شاندار تاریخی ناولوں پر تنقید

کے اصول اور آداب بھی وہ نہیں ہوتے جو ایک عام آدمی کی

زندگی کا نقشہ کھینچنے والی حقیقت نگار اور نفسیاتی یا سماجی ناول کی

تنقید کے ہوتے ہیں۔ میں ذاتی طور پر تاریخی ناولوں میں

دلچسپی نہیں رکھتا اس لیے ان پر تنقید کے آداب سے واقف نہیں

اور نہ ایسا جو کچھ اٹھاتا ہوں۔“

(ذہن جدید، فروری ۲۰۰۶ء، جس ۷۲)

کاش وارث علوی صاحب اس جو کچھ کہتا ہے تو انہیں خود احساس ہو چکا کہ قاضی

عبدالستار کے تاریخی ناول ان کی ادبی شناخت کے قیمن میں معاون و مددگار ثابت

ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں وارث علوی صاحب مدین ایوبی اور خاندان ویدھاسی ہمیت

کے حائل ہیں۔ ان تاریخی ناولوں میں انہوں نے عہدِ علیم شرین روایت و زندگی کے

کے باوجود ان سے بہت بڑے بڑے تاریخی ناول اور سلوب پندارے۔ ان کے یہاں

تاریخی نگاری محض بادشاہوں کی شکست و فتح سے عبارت نہیں ہے۔ اس کا مقصد امرانہ

صوبہ حکومت کے پس منظر میں عوامی قوتوں کی عہد مسلسل وراس کی تخلیقی کرداروں

کی داستان رقم کرنا ہے ایک ایسی داستان جس میں قوموں کی تدریجی تبدیلی

حاکمت بھی محسوس ہوتی ہے۔ انھوں نے بادشاہوں اور شہنشاہوں کو مافوق الفطرت کرداروں کی طرح نہیں بلکہ اشرف المخلوقات کے روپ میں پیش کیا ہے۔ اپنے ناول ”داراشکوہ“ میں شاہ جہاں کے محبوب بیٹے کی زندگی کو موضوع بنایا ہے جس کی دانشورانہ شخصیت اتنی اور تکجہتی کی علامت تھی۔ اسی طرح انھوں نے ”صلاح الدین ایوبی“ میں صلیبی جنگوں کے فاتح کرمزیت دی ہے اور بادشاہت کو انسان کی فطری شکل میں پیش کیا ہے۔ ”خالد بن ولید“ میں تاریخ اسلام کی ایک عظیم ہستی کو فکشن کے قالب میں ڈھال دیا ہے اور ہیرو ورشپ (Hero Worship) کی ایک نئی مثال قائم کی ہے۔

تاریخ کو فکشن کا موضوع بن کر ادیب بہت بڑی ذمہ داری قبول کرتا ہے۔ وہ رید اور جستجو جو قاری کو کسی بھی کامیاب قصے میں مہو جانے پر مجبور کرتی ہے تاریخی موضوع میں ناپید ہو جاتی ہے۔ اس لیے کے پڑھنے والا تاریخی کرداروں کے انجمن سے آشنا ہوتا ہے اور مصنف کا طرز فکر تاریخی حقائق سے چشم پوشی اختیار نہیں کر سکتا۔ اس صورت حال میں مصنف کے ہاتھ میں صرف ایک حربہ رہ جاتا ہے اور وہ ہے فنی تاثیر جو قاری کے قصے میں مہو ہونے کا واحد سبب ہے۔ اس نکتہ کے پیش نظر قاضی عبدالستار نے اپنے تاریخی، طبقاتی اور تہذیبی شعور اور مطالعے و مشاہدے کی وسعت کے ذریعے تاریخی ناولوں میں تابان پیدا کی ہے۔ ماضی کی تہذیب، اس کا جاہ و حشم، رزم و بزم اور اس کے پس پردہ قتلدار کی دیوانی خوشوشوں اور اس کی تکمیل کے حربوں کے جواز کو قاضی صاحب نے نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ تاریخی حقائق کو شخصی قوت سے آمیز کرنے کے لیے انھوں نے ایک ایسا اسلوب وضع کیا ہے جو اپنی آراستگی اور اجنبیت کی بنا پر قاری کو نہ صرف ماضی کی محفل سرگوش و رزم گاہوں میں لے کر آتا ہے بلکہ ذہنی چوک بھی لگاتا ہے۔ مثلاً ”داراشکوہ“ میں قاضی عبدالستار نے ساموئل جیکسن کی قاری کے ذہن کو نہایت منظم طریقے سے ہموار کیا ہے اور پھر میدان جنگ کی جو بساط بچکانی ہے وہ فکشن، مشاہدوں کے بیچ تاج و تخت کے حصول کی جنگ نہ رہ کر دو نظریوں کی گویائش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ قاری بین

سطور میں ساموگرھ کے میدان جنگ سے ہی شاہ جہانی جہاں، جہانگیری عدل اور اکبری جلال کے ساتھ صوفی سرمد، مجدد الف ثانی اور دین الہی کی آہٹ کو بھی محسوس کرتا ہے۔ اسی لیے ترقی پسند اور رجعت پسند تہذیبی اقدار کے معرکے پر دیکش اسلوب میں نگاہ کیا یہ بہترین تاریخی ناول قرار پاتا ہے۔ اس کا درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیجئے جس کی سطرین قاضی عبدالستار کے چھپے تہذیبی درد کو آشکار کر رہی ہیں

”جب شاہجہاں آباد کے گنجان بازاروں سے دارا کی رسوائی کا بدقسمت جلوں گزرا تو سرزمین اور چھتیں اور چبوترے اور دروازے نساؤں سے بھر گئے۔ عالمگیر (اورنگ زیب) نے دارا کو چہ و باز میں اس لیے پھرایا تھا کہ رعایا اس کے انجام کو دیکھ لے تاکہ کسی وقت کوئی جمعی دار شہوہ کھرا ہو کر تخت و تاج کا دعویٰ نہ کر سکے۔ ہوا یہ کہ وہی عہد سلطنت کی تہذیب کی عداوت کا یہ ہسینا تک منتشر دیکھ کر رعایا بے قرار ہو گئی۔ اس قیامت کی آہ زاری برپا ہوئی کہ تمام شاہجہاں آباد میں کہہ ام چل گیا۔ اتنے سنو بہاے کے کہ اُتر بیچ کر بیٹے جاتے تو دارا اپنے ہاتھی سمیت ان میں ڈوب جاتا۔ اتنے دنے بند ہوں کہ اُترن کی نوا میں سمیٹ کی جاتیں تو شاہ جہانی توپوں کی گولوں پر جاری ہوئیں۔“ (ص ۲۲۱)

اس تہذیبی تشابہ کی ایک اور مثال مذکور نام سے مراد شاہجہاں کی عداوت اور اس کی نوا میں سمیٹ کی جاتیں تو شاہ جہانی توپوں کی گولوں پر جاری ہوئیں۔“ (ص ۲۰۱)

تاریخی موضوعات زیادہ تر پر شکوہ اور خطیبانہ نثر کے متقاضی ہوتے ہیں۔ قاضی عبدالستار نے اسی لیے اپنے اسلوب بیان کو منفرد اور پُرکشش بنانے کے لیے ہر ممکن کوشش کی۔ ان کے اسلوب میں جو چیز قاری کو بار بار متوجہ کرتی ہے وہ ہے خطیبانہ نثر کی جمالیات جو اردو ادب میں شاید ابوالکلام آزاد کے علاوہ کہیں اور نہیں ملتی۔ قاضی صاحب کا پُر شکوہ اسلوب، ان کی فکری انفرادیت کا ایک قدرتی سرچشمہ ہے۔ خالد بن ولید کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے۔

”تکان؟ ہم جہاد کے لیے جب ہوا رنگالتے ہیں تو تکان کو نیام میں ڈال دیتے ہیں۔ خدا کی قسم اگر یہ سالار کا حکم ہو تو تن تہا لشکر ایران پر جا پڑوں۔“ (ص: ۳۰)

یا پھر صلاح لدین ایوبی کا یہ اقتباس دیکھئے:

”ہم نے خدا کی رحمت سے ایک سلطنت پیدا کی اور سندن کہوئے لیکن درحقیقت ہم خدا کی امانت اور تمہاری خدمت کے امین تھے، آج یہ امانت اپنے پروردگار کو سونپتے ہیں اور وصیت کرتے ہیں کہ ہم اپنی طرف سے کسی کو اس سلطنت کا وارث قرار نہیں دیتے ہیں۔ جس پر تمہیں اتفاق ہو اُسے بادشاہ بنا لو۔“ (ص: ۱۸۷)

بلاشبہ یہ اسلوب خطیبانہ ہے۔ خطیبانہ اسلوب زبان پر مکمل دسترس سے حاصل ہوتا ہے اور اس کے ذریعے اثبات انا کے دروازے وا ہوتے ہیں۔ یہ بات قاضی صاحب کے جرمذات پر مبنی ہے کہ وہ جب اپنی انانیت کی انتہائی بندی پر پہنچتے ہیں تو قاری دیر تک ان کی اس خود اعتمادی اور بند جوشگی کے سحر میں گرفتار رہتا ہے۔

خطیبانہ طرز نگارش میں قاری کو متاثر کرنے سے اپنی ہروں کے ساتھ برے جانے اور سے کتابت سے محنور رکھنے کی بے حد قوت ہوتی ہے۔ اسی لیے

قاضی عبدالستار کی تحریریں قاری کے حواس خمسہ کو اپنے قبضے میں کر لینے کی طاقت رکھتی ہیں۔ انھوں نے فرسودہ اور جسے پٹے تخلیقی اظہار سے شعوری طور پر انحراف کرتے ہوئے اپنی تحریر و زندگی اور حرارت پہنچانے والا اسلوب عطا کیا ہے جو قاری کو متاثر ہی نہیں کرتا مرعوب بھی کرتا ہے۔ ہم عنصر اردو ادب میں شائد کوئی دوسرا اثر نگار نہیں جو کسی واقعے کی عکاسی اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ اس پر شکوہ انداز میں کر سکے۔ جہلوں کے درد بست اور فقریوں کی سحر انگیزی و اثر فریبی سے قطع نظر، روانی اور تسلسل بھی کسی اور کے یہاں مشکل سے ملے گا۔ ناول ”غائب“ کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں ۱۸۵۷ء کے ناکام انقلاب کے منظر کو یوں جاگرایا گیا ہے

”خون گلتی آوازیں، جان دیتی آوازیں، اپنی موت کی اطلاع دیتی آوازیں، اپنے پیروں کو فراق کی ترغیب دیتی آوازیں، اپنی مدد و پارتی آوازیں اپنی مدد سے نکالتی آوازیں، لیکن ان کے جواب میں سیسہ، بارود کے عذوبہ کوئی آواز نہ تھی۔ ان کی مدد و نہ آسمان سے شبید ترے اور نہ زمین سے غازی اٹھے۔ وہ قصاب خانے کے جانوروں کی طرح اپنی اپنی باری پر ذات دوست رہے۔ شمیمی بازار سے دریا گنج تک گھٹے کے گھٹے گل ہوتے رہے۔“

(نص ۲۳۰)

جنوینی تک سنگھ سے جو کہ اس فنکار کے اسلوب میں سادگی کا جوہر بھی موجود ہے مگر اس سادگی میں قوت و شوکت کا جوہر مضمحل ہوتا ہے جس کی وجہ سے سادگی بھی زند و مرتا زو بن جاتی ہے۔ یہی جہلوں پہ تخلیقی فن کے عمل نمونے دیکھنے دیتے ہیں جو فصاحت سے مزین ہیں۔ یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں

”اسلوب سے چپتے حرا میں اپنی قوت و شوکت کا اظہار کرتا سوز جیسے سمندر سے حرا چاٹتا، و خزانہ قیوں کے کنارے۔“

”بوزخی در میان قوموں کے جہاں کے ہوئے سپاہی و بارہ“

میدان جنگ میں بھاگنے کے لیے آتے ہیں۔“
 ”جہاں شہرت و اقبال کی سواری اُترتی ہے وہیں حسد کے گتے
 بھونکنے لگتے ہیں۔“

”جتنے شیر شکار کیے جاتے ہیں اتنی لومڑیاں نہیں ماری جاتیں۔“
 قاضی صاحب بعض اوقات ہم وزن اور مشقی الفاظ کے استعمال سے لہجہ میں نفاسی و
 ترنم کی ایک دھیمی نئے پیدا کرتے ہیں۔ یہ دھیمی نئے قاری کو نثر کے اُس دور میں پہنچا
 دیتی ہے جب مشقی اور مسجع عبارتیں لکھنے کا چلن تھا۔ کل اور آج میں فرق یہ ہے کہ قاضی
 عبدالستار کی نثر میں محض بناوٹ یا تصنع کے بجائے فطری سادگی بھی ہوتی ہے مثلاً
 ”ذہل گر جنے لگے اور نثارے رے رکنے لگے۔“

”زمین ہلنے لگی، آسمان رزنے لگا۔“

”ذہل بجنے لگا، میدان جنگ سچنے لگا۔“

اسی طرح صنعت تکرر و صنعت توشیح سے قاضی صاحب نثر میں زور و زور پیدا کرتے
 ہیں۔ سہ حرفی، چہر حرفی الفاظ، مترادفات کی تکرر اور ن کی توشیح جیسی چیزیں قاضی
 عبدالستار کی نثر میں جا بھی جاتی ہیں لیکن ان کی معنویت و تاثیر میں اضافہ کرتی ہیں۔
 سبوب کی دل نشینی و راز انگیزی میں پیکر تراشی بھی اہم کردار ادا کرتی
 ہے۔ وقار، شان و شکوہ و رمت ترا کرنے والی قوتیں زیادہ تر تمثال سے پیدا ہوتی
 ہیں۔ پیکر تراشی کے ذریعے احساسات کو آسانی سے حرکت پذیر کیا جاسکتا ہے۔
 قوت گفتار کو محسوسات کی زندہ شکل میں بدل جاسکتا ہے اور اپنی آنکھوں کا دیکھ
 دوسروں کو ہو، ہو دیکھا جاسکتا ہے۔ ایسجری کا استعمال بھی قاضی عبدالستار نے خوبی
 سے کیا ہے۔ وہ باہم متضاد اشیاء میں توازن و تناسب پیدا کر کے اپنے اسلوب کو
 رزم، بزمی کی کیفیت سے ہمکنار کرتے ہیں جو ان کے انامیتی اسلوب کو اسلوب
 جلیں کی حدود میں داخل کر دیتی ہیں۔ قاضی صاحب اکثر مترادفات کے حسن
 استعمال سے اسلوب کو نصیبانہ رنگ دیتے ہیں اور اس کے لیے استعاروں کا بھی

استعمال کرتے ہیں اور تشبیہات کا بھی۔ اُن کی خوبی یہ ہے کہ تشبیہات و استعارات پیش پا افتادہ ہوں یا تازہ، پیش کش کے انوکھے انداز کی بنا پر عبارت کو رعنائی اور زیبائی عطا کرتے ہیں اور ان کو اپنے ہم عنصروں میں منفرد بناتے ہیں۔ وہ پُر شکوہ الفاظ کے سہارے جو محرف لفظ خالق کرتے ہیں، قاری ناول ختم کر لینے کے بعد بھی اس میں دیر تک اسیر رہتا ہے۔

(۴)

قاضی عبدالشر کے ذکر میں اُن کے اُس دلچسپ تخلیقی اتحاد کا ذکر ضروری ہے جو انھیں علی الاعلان ترقی پسند ہونے کے باوجود ماضی کے ایوانوں، مہابانوں، بزرگیوں، محرابوں اور شکار گاہوں میں چھراتا پھرتا ہے۔ قاضی صاحب کے اندریک انتہائی رومانی روت ہے جو ہمیشہ پیاسی رہتی۔ ”شبِ مزید“ ہو یا ”حضرت جان“ یا ”پہلو“ اور ”خوری خط“، ہر جگہ ایک پیاسی اور بے چین روت چھپو پھاتی نظر آئے گی، یہ چھپو پھاتے ہوئے کسی جیو جیو کی صورت میں خجما ہوئی ہے کسی نجمہ وراثت کی شکل میں۔ ہر جگہ یہ بے چین روت اپنے عنصر سے غیہ مستمن و ماضی کے تئیں ہمدرد نظر آتی ہے۔ یہ ہمدردی ”ایک صنفِ حمایت“ نہیں ہے، اسی سے خاندانِ امید اور صلواتِ مدین ایوبی کا متعلق بھی ہمیں اس پورے منظر نامے سے محبوب نہیں کرتا مگر یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ قاری اس منظر نامے کے تئیں کسی اکتاہٹ یا بور دوم کا شکار ہوتا ہے، جب کہ ”کاکا دریا“ کے ابتدائی پچاس صفحات ایسی ہی اکتاہٹ کا سبب بنتے ہیں۔

ادب کی معائنہ نگاہی (جس کی وجہ سے کسی فن یا رے کی معنویت نمایاں ہوتی ہے) کی اہمیت کے سب سے بڑے قائل ترقی پسند دہاد و رمانا قدین رہے ہیں اور اس نقطہ نظر سے جن وادی کا محکمہ شعور سے جڑے ہوئے قاضی عبدالستار کی تحریریں بڑا سہاویہ نشان کثیر ترقی ہیں ایک طرف ان کے ناول مثلاً ”خاندانِ امید“، ”راشکوہ“، ”صلواتِ مدین ایوبی“ وغیرہ میں قاری صرف باقی شعور کے منظر کشی برقی و فوری اور سجاوٹ میں ”یہ ہیں“ کی چاند تکتے مراکھوں اور

”خوشیوں کا باغ“ کی معنویت کو کیسے نمایاں کیا جائے؟ کیا قاضی عبدالستار، انور ساجد اور شمس الرحمن فاروقی تینوں ادیب عہد زوال کے تہذیبی منظر ناموں (Deca dent culture) کے مصوّر یا مجسمہ ساز ہیں؟

یہ سوال اس لیے بھی اہم ہے کہ مذکورہ بالا ناول نگار دو مختلف رُوحیوں کے دلدادہ ہیں، اور ادب کی تفہیم کے سلسلے میں رُگ تار دو مختلف قسم کے محاوروں کا استعمال کرتے رہے ہیں۔ اس کے باوجود اگر ان کا تخلیقی خام مواد یکساں، تہذیبی مطمح نظر مماثل اور تخلیقی نقطہ ارتقا ز ایک ہے تو قاری کے ذہن میں ایک اشتباہ پیدا ہوتا ہے کہ تحریر کی اور رُوحی مطابقتیں دراصل عصر اور حالات کا نتیجہ ہوتی ہیں مگر تخلیقی رویوں کا رومانی اور غیر رومانی ہونا، انقلابی اور اصلاحی نظر آنا، ترقی پسند اور رجعت پسند محسوس ہونا، یہ سب کچھ ناول نگار کے تخلیقی باطن کی ایسی سروئیں ہیں جن کی شناخت کے مراحل میں اُترقاری یا ناقص تہذبات و تحفّات اور سود و زیاں سے بے نیاز ہو جائے تو اُسے قاضی عبدالستار جیسے ترقی پسند رومانیست اور انور ساجد جیسے جدید کی ترقی پسندی پر ایمان لانا پڑے گا۔ !!

عبدالصمد کے ناول

عہدِ حاضر کا تخلیقی رزمیہ

عبدالصمد نے اپنے ناولوں میں زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کی ہے۔ انہوں نے نئی نسل کی ذاتی سوچ اور نجی مجبوری کو سیاسی اور سماجی لحاظ سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک تخلیقی جہت عطا کی اور عصرِ حاضر میں زندگی کے تیزی سے بدلتے ہوئے نئے ماحول کو جس کو فنی شعور کے ساتھ قاری تک پہنچانے کا اہتمام کیا ہے۔ یہ بات کی حد تک ان کے پہلے ناول "دوئیز زمین" سے متعلق بھی جی جاسکتی ہے جو ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا اور جس کی مقبولیت کے پیش نظر ۱۹۹۰ء میں اسے سہ ماہیہ اکادمی ایوارڈ دیا گیا۔ "دوئیز زمین" کے بعد عبدالصمد چار اور ناول لکھ چکے ہیں۔ قابل غور یہ ہے کہ اس ناول کے بعد "مہا تماشا"، "خوبوں کا سہرا"، "مہا ساگر" اور "دھمک" کا معیار کیا ہے؟ کیا عبدالصمد پہلی ہی جست میں جس مقام تک پہنچ گئے تھے اسے برقرار رکھ سکے ہیں؟ اور ان کوئی تبدیلی رونما ہوئی ہے تو وہ کس نوعیت کی ہے؟ اس سبب کے اعتبار سے یا تکنیک کے اعتبار سے؟ ان کا طریق عمل یا طریق کار کیا رہا ہے؟ اور معاصر اردو ناول کے مندرجہ نامہ پر وہ کہاں نظر آتے ہیں؟ زیرِ نظر مقالہ مذکورہ سوالات پر موز ہے۔

عبدالصمد نام کی دنیا میں خاموشی سے نہیں بلکہ جہاد کرتے ہوئے آواز پیدا کرنے کے قدموں کے ساتھ پیش ہوئے، اور اپنے پیچھے ہی نام سے انہوں

نے اردو دنیا کو چونکا دیا۔ بہادر شاہ ظفر تو بد نصیب تھا کہ اُسے کوئے یار میں دو گز زمین میسر نہیں آئی لیکن عبدالصمد کو دو گز زمین کا صلہ ملا، پذیرائی ہوئی، درازی عمر کی دعائیں دی گئیں کہ وہ اپنے نوکِ قلم سے سماج میں انقلاب لاسکیں، فرقہ پرستی، تعصب اور تنگ نظری کے بخیے ادھیز سکیں۔

”دو گز زمین“ بہاری مسلمانوں (مشرقی پاکستان میں اردو بولنے والوں) کی جہد انمیز روداد ہونے کے باوجود تمام مہاجرین کی کہانی بن گئی ہے۔ واقعات کی ترتیب، پلاٹ کی بُنت، ماحول کی پیش کش اور کرداروں کے برتاؤ کے اعتبار سے اس ناول کو بہت شہرت ملی۔ اس ناول پر تفصیلی گفتگو (ہند ہم عصر اردو ناول: تقسیم در تقسیم کے حوالے سے) اس مجموعہ (اردو کا افسانوی ادب) میں شامل ہے۔

”دو گز زمین“ قومی یک جہتی اور حب الوطنی کے جذبہ سے معمور خدفت عریک سے شروع ہوتا ہے اور تمام سیاسی، سماجی، ثقافتی، معاشی اور لسانی خفشت راور تعصبات کا پردہ چاک کرتے ہوئے قیامِ بنگلہ دیش پر ختم ہوتا ہے۔ فنی اعتبار سے پُست درست یہ ناول جہاں ایک طرف اس کی وضاحت کرتا ہے کہ:

”کانگریس اور مسلم لیگ کی بنیادوں پر گھر گھر تقسیم ہو گئے تھے۔ ہندو مسلمان کا امتیاز دھوؤں کے درمیان جد جہد اپنا ان دیکھ بیوں کھڑا کرتا پھر رہا تھا۔ پنجاب اور بنگال کے بہت سے علاقوں میں کئی ہندو اور مسلمان قتل ہو چکے تھے۔ مسلم لیگ والے پاکستان کا خواب دکھا کر جا چکے تھے۔ ان کے جانے کے بعد ہندو مہاسیجانے ان کے اس خواب کی ایک بھیانک تعبیر کو ہندو ہر میں پہنچانے کا ذمہ لے لیا تھا۔“

(ص: ۳۱)

فرقہ دار نہ بنیو، پر اس داخلی تقسیم کے ساتھ دونوں کی تقسیم کو بھی عبدالصمد نے مذکورہ

ناول میں بڑی مہارت سے پیش کیا ہے۔ تہذیبی اور لسانی ٹکراؤ بھی اس ناول کا بنیادی محور ہے۔ پروفیسر قمر رئیس نے درست کہا ہے کہ۔

”اس ذبے میں بڑے صغیر ہندو پاک میں جو چند ناول لکھے گئے ہیں ان میں ”دو گز زمین“ اپنے نہایت سلیکھے ہوئے Treatment اور گہری حقیقت نگاری کی وجہ سے نمایاں رہے گا۔ اس کے کردار میرے وجود کا حصہ بن چکے ہیں۔ یہ صرف ایک بین نہیں بلکہ ہندوستان کے لاکھوں مسلمان خاندانوں کی المناک داستان ہے۔“

بدشہ ہندوستانیوں خصوصاً مسلمانوں کو بیسویں صدی میں جن مراحل سے گزرنا پڑا ہے اس کی نہایت موثر عکاسی ”دو گز زمین“ میں ہوئی ہے۔ اس ناول کے چار سال بعد ”مہاتما“ منظر عام پر آیا۔ اس کا موضوع ”درگاہوں کا پامال ہونا ہوا تھیں“ قرار دیا جاسکتا ہے۔ طلباء، اساتذہ اور انتظامیہ کے قیوں و فحش کے مشمت سے اجڑنے والے اس ناول میں تعلیمی اداروں کی حالت زار کو نہایت تیکھے سلوب میں پیش کیا گیا ہے۔ گروہا بہت دانستہ نہیں، فیہ دانستہ طور پر شامل ہوئی ہے، اور شاید اس وجہ سے بھی کہ مصنف خود بھی درس و تدریس سے وابستہ ہے جو تعلیمی معیار کو بہتر بنانے کے لیے برسوں انتظامیہ میں شامل رہا اور جب ذاتی تہذیبی بنیاد کی شکل اختیار کی تو پرنسپل شپ سے استعفیٰ دے دیا۔ یہی سب پتھر پر منقشہ کرتے ہیں ”مہاتما“ میں ہے۔

”آج سماں میں، خاص کر تعلیمی اداروں میں جو چوہوشیں پیدا ہو گئی ہیں اسے روکنا یا اسے بولی دہرا کر دینا ہمارے بس کی بات نہیں۔“

ناول کا مرکزی کردار راجیش تعلیمی اداروں میں رائج مروجہ بدعنوانیوں کے خلاف نکل آتا ہوتا ہے تو اسے بھی تعلیمی مافیہ اپنے آپ کو ستموں سے بے یار و

دلدل میں گھیٹ لیتی ہے:

”راکیش جو ایک کنویں میں گر کر پھر وہاں سے رستم کی طرح
تڑپ کر باہر نکلا۔ اسے کیا معلوم تھا کہ گھاس پھوس کے
پیچھے خسرو نے مسلسل سات کنویں کھدوا رکھے ہیں۔ اکیسویں
صدی کے بڑے سے بچہ تک پر پڑا بڑا سا تار لگا تھا کیونکہ
راکیش اور اس کے ساتھیوں کو اکیسویں صدی میں داخل ہونے
کی اجازت نہیں تھی۔“ (ص: ۱۳۲)

استاد شاعر کے باعزت رشتے کی پامان کے بعد ”خوابوں کا سویرا“
سامنے آیا ہے۔ یہاں نئی نسل بے سستی کا شکار ہے۔ ”مہاتما“ میں راکیش حارث
سے نبرد آزما رہا تو ”خوابوں کا سویرا“ میں کئی کردار الگ الگ زاویوں سے اپنا
تشخص قائم کرتے ہیں حالانکہ ان کا نقش مدھم ہے لیکن وہ اپنے وجود کا حس
نراتے ہیں۔ ضمیر الدین، کلثوم اور انوار کے کرداروں سے واضح ہوتا ہے کہ
زمینوں کی تقسیم نے تہذیبوں کا بھی بنو رو کر دیا ہے جس سے اتحاد اور یکجہت پر
ضرب آئی ہے، رشتوں کا پاس وی غلط ختم ہوتا جا رہا ہے۔ عبدالصمد نے اس ناؤں کو
’ن ناؤں کے نام معنواں کیا ہے جو ۱۹۴۷ء کے بعد ہندوستان کی سرزمین پر پیدا
ہوئے ہیں یعنی وہ نسل جو اس دھرتی کے ذرے ذرے سے محبت کرتی ہے، خوشحالی
اور سالمیت کی دعائیں مانگتی ہے۔ لیکن کسی کوشک کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔
مصنف قاری کے ذہن میں آہستہ آہستہ یہ تاثر ابھر رہا ہے کہ کامیاب رہا ہے کہ
بدست ہوئے نظام کی اس ابترا کی ذمہ دار اقتدار کی سیاست کرنے والے وہ
مناد پرست ہیں جنہوں نے دولت اور طاقت کو آدرش تسلیم کر لیا ہے۔ منار ال اور
چنار ال کے وسیع سے خوب اور سویرے کی تسبیہ و تعبیر کرتے ہوئے ناؤں نگار نے
اشرف الخدات سے اپنی مثبت توقعات قائم رکھی ہیں جبکہ ”مہاتما“ میں مثبت کم
منفی پہنوزیا دو نظر آتا ہے۔

عبدالصمد تختیاں کی جدت سے کم، حقیقت کی سنگینی سے زیادہ کامیاب تھے ہیں۔ یہی ہے پیرایہ اظہار میں شندی اور تنہی ہے جس کا اظہار ”مہا ساگر“ میں ہوا ہے۔ اس ناول میں مشترکہ تہذیب اور آپسی رواداری ہے تو نفرت انگیز چہرے اور مکے رائے طریقے بھی ہیں جن پر کبھی خوش فہمی کا گمان ہوتا ہے تو کبھی انتہائی بے بسی کا احساس۔ پُرانی نسل میں ویس اور فشی امتداد دین کو ایک دوسرے پر اعتماد ہے۔ اُن میں محبت ہے، رواداری ہے کیونکہ ابھی اُن کے۔

”بورسے ہاتھوں میں اتنی طاقت ہے کہ وہ اپنی عزت، وقار

اور مر یادہ کی حفاظت کر سکیں۔“ (نص ۱۳۰)

مگر ان کے بچوں نرہجن اور صلاح امین میں وسیع انٹروی اور دور اندیشی کا فقدان ہے۔ دونوں کے ذہنوں میں فرقہ پرست عنصروں کی طرح زہر گھولتے ہیں کہ دونوں اپنے اپنے موقف کا مضبوطی سے دفاع کرتے ہیں بعد اس کو منوانے کے لیے تمام حربے استعمال کرتے ہیں۔ تاہم میں مرکزیت نرہجن کو حاصل ہے۔ وہ ”ہندوستان کی ہی جلی سمیتا“ پر یہ سچ کر رہا ہے۔ سہ وازر، پروفیسر یادو کی سمت کی شندی کرتا ہے مگر پروفیسر کشمیری زبان جسے وہ اپنا روحانی گرو تسلیم کرتا ہے، اس حد تک ورع کرتا ہے کہ اسے فشی کی پدرانہ شفقت میں بھی سات سو برس کی حکومت کا اتہاس دکھائی دیتا ہے۔ شد و اشد حد کی لعنت میں مبتلا ہو کر وہ کہتا ہے کہ سکھ، جیسائی، مسلمان، پارسی، یہودی یہاں رو سکتے ہیں مگر ہندو سماج کا انگ بن کر، Main Stream میں شامل ہو کر جبکہ اس کے والد کا نقشہ نکلا ہے

”ہماری تہذیب تو وہاں ساگر ہے جس میں چھوٹے چھوٹے

دریا گزر جاتے ہیں تو وہ جیسا کہ ساگر کا ہی انگ بن جاتے

ہیں۔ ہم اپنے اندر احساسِ متمدنی کو یوں جہدیں۔“

(نص ۲۲)

مہد احمد نے اس ناول میں جیسا کہ مسعود میمن نے اپنی شہساز کی تھی

تصویر کشی کی ہے۔ آزادی کے بعد مسلمان تذبذب کا شکار ہے۔ نئی نسل کو شکایت ہے کہ اس کو دہشت گرد یا دہشت گردی کا حامل قرار دیا جا رہا ہے، سرکاری ملازمت کے دروازے بند ہوتے جا رہے ہیں مگر باشمعلی جیسے لوگ بھی موجود ہیں جو نئی نسل کو سمجھاتے ہیں۔

”دیکھو بیٹا، اللہ نے ہمیں عقل دی ہے، سوچ دی ہے، ہم صحیح بات سوچیں، یہ ہمارا ملک ہے، ہمیں ہر حال میں اس کی خدمت کرنی ہے اور اسے بنانا سنوارنا ہے۔“ (ص: ۱۸۸)

اور اس کے لیے وہ اپنے لخت جگر کو بتاتے ہیں کہ

”ہم خوب پڑھیں، خوب محنت کریں۔ صرف اسی سے ہم کامیاب ہو سکتے ہیں اور متا بے میں آگے نکل سکتے ہیں۔“

(ص: ۱۸۸)

زندگی کے روشن اور تاریک پہلوؤں کو محیط یہ ناول قاری کو عصری مسائل سے آگاہ کرتا ہے۔ ویس جی جب منشی جی سے بے بسی کے عالم میں یہ کہتے ہیں کہ ان حالات میں آپ کی مکتوبہ جگہ چھ جائیں تو وہ جواب دیتے ہیں کہ ”چلر کے ڈر سے بولی لنگوٹی چھوڑتا ہے سرکار“ مگر محی دورے غلط ثابت ہوتے ہیں، رائی کے پہاڑ بنتے ہیں اور پتھر کے پہاڑ مڑتے ہیں۔ دونوں اپنوں کی بے حسکی پر آٹھ آٹھ آنسو روتے ہیں ورنی نسل کو سمجھاتے ہیں کہ نام نہاد خانوں میں منقسم مسائل کو صرف مسائل سمجھا جائے، ان پر کوئی میل نہ لگایا جائے۔

حیثیت سے ترتیب دیا گیا یہ ناول پرتغالیوں سے گزر کر جب عربوں پر پہنچتا ہے تو دشمن کا ماتوں ختم ہوتا ہے۔ بند درتے کھلتے ہیں اور خوشنود ہونوں کے جھونکے آتے ہیں۔ اس طرح ناول کی حتمی نتیجے کے بجائے اس نکتہ پر ختم ہوتا ہے کہ مشق کہ تہذیب و مردانہ رنی کا نام نہاد برقرار رہے گا، ورنہ نجن کا بینا سدھن مدین کے بیٹے کے ساتھ ایک دوسرے کا سہارا بن کر زندگی کا سنہاٹے کرتا رہے

گا؟ مگر کیسے؟ کس طرح؟ کیا اپا بچوں کی طرح؟

”نرنجن کا معذور بیٹا اپنے ہمسن کی دوسرے بچے کے سہارے

آہستہ آہستہ چلا جا رہا تھا۔ اسے اپنے بچے کی سب سے بڑی پروا تھی

آگیا، اس کی دوسری بچی اس کی اندرونی کیفیت کو سمجھ گئی اور

دوسرے دوسرے س کی پیٹ پر ہاتھ پھیرنے لگی۔ ”یہ کون بچہ

اس نے اندر اندر اپنے آنسو پیتے ہوئے دریافت کیا۔

”صداۃ الدین کا“ چائے کی پیالی اس کے ہاتھوں

میں ڈمکائی۔ ”صداۃ الدین کا؟“ ہاں بقی وہ پتھر

نہی پیدائشی ٹھنڈا ہے، دونوں ایک ہی کلاس میں پڑھتے ہیں اور

ایک دوسرے کے سہارے بڑے بڑے سے آنسوؤں چپے

جاتے ہیں۔“ (ص ۳۱۱)

”مہاراجا“ ان خوبوں کا سہارا ”مہاراجا“ ہمارے مہدی کی حقیقت و

نہ و پیش کرتے ہیں مگر ان میں واقعت کی ترتیب، کہانی کی بات اور ماحول کی

پیش کش کی جست درست نہیں ہے جتنی کہ ”داغ زمین“ میں تھی۔ اسلوب میں بھی

وہ بے تلف مہاراجا جس کے یہ مہر محمد پیچھے جاتے ہیں۔ یہاں ماحول کی

زبان سے بحث نہیں کیونکہ جس صحت نام کی کوئی مخصوص تکنیک کار نہیں، اسی

صحت اس کے اظہار کے لیے کوئی معین زبان بھی نہیں ہوتی کیوں کہ اس بات کا خیال

نہ و رکھا جاتا ہے کہ زبان کے حصوں سے جتنی چھانڈی جاے۔ اس کی آواز کی

وہ مہائی نظام میں توڑی جاتی ہے لیکن ماحول کے دوسرے سے ہر اسی صورت

میں آواز کی اس سہتی سے جب وہ مجموعی طور پر نام و تقابلیت پہنچا رہی ہو۔

مذکورہ تقیوں ماحول کی بنیاد ”وہم“ زیادہ بہتر ہے۔ یہ نام تواری و

ماخول کی جانیاں ہم نے کے بجائے اس پر چھانڈی کے نام زندہ قوم بننے پر

استوار ہے۔ اس میں جتنی مہر محمد نے کافی سے سیاست کی طرف دست چلی

ہے مگر قرینے سے۔ اُن کا کہنا ہے کہ:

”آج کی زندگی میں سیاسی عواطف کا بہت گہرا دخل ہے کیونکہ اب یہ ایوانوں اور قصروں میں مقید نہیں رہی۔ ہر وہ سانس جو انسان کے اندر جاتی ہے اور ہر وہ سانس جو اندر سے باہر آتی ہے، سیاسی عواطف سے متاثر ہے۔ چوبیس گھنٹوں میں ہم کتنی بار ان کے بارے میں سوچتے اور باتیں کرتے ہیں۔ سیاست انسان کو بہت عزیز ہے اور سیاست سے وہ نفرت بھی کرتا ہے۔ سیاست نے آج ہم کو چاروں طرف سے یوں حصار میں سے لیا ہے کہ ہم اس سے بھاگنا بھی چاہیں تو نہیں بھاگ سکتے۔“

(مہاساگر، پشت پر)

موجودہ سیاسی ماحول میں روز افزوں بد عنوانی کو عبدالصمد نے توجہ کا ہدف بنایا ہے۔ صورت حال کو واضح کرنے کے لیے وہ حالات و حادثات کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ قاری پس منظر اور پیش منظر دونوں سے واقف ہو جاتا ہے اور یہ محسوس کرتا ہے کہ آج جس کو جہاں اور جب موقع مل رہا ہے، اپنی دو اینٹ کی عبادت گاہ بنوا کر دین و دنیا دونوں کا رہا ہے۔ اس صورت حال میں کوئی فدا و بہبود کا کام کرنا بھی چاہتا ہے تو وہ کیسے کرے اور لوگ کیونکر اس پر اعتبار کریں۔

عبدالصمد کے سچی ناولوں میں تاریخ و تہذیب، معاشرت اور سیاست مل کر اپنے عہد کے آشوب کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ یہ صورت حال ”دھمک“ میں بھی ہے۔ بگھوان پور، بگھوان داس اور راجہ رام کے دائرے میں گردش ایسا جو کہانی سناتے ہیں، وہ آج کی حقیقت ہے۔ بگھوان پور ایک چھوٹا سا گاؤں ہے جہاں ”ایک خاص ذات کے چند نوجوانوں نے سات کنواری، محسوب اور سب گناہ نریوں کی عزت کی دھجیاں اڑائی تھیں، اور

یہ شمناک منظر ان کے گھر کے افراد کو دیکھنے پر مجبور کیا گیا
تھا۔“ (ص: ۳۹)

”عزت کے سچی لہجے نے تھپیر بند تھے۔“ ان طراعات سے قاری کو ناول کے بینڈ
سکیپ کا احساس ہو جاتا ہے۔ زمینداری اونچی ذات والوں کی تھی۔ دست کھیتوں
میں ہمارے تھے۔ سرکاری شہر مزدوری ورحد بندی کا قانون کاغذ پر تھا۔ ان
کے نام و نرسٹ میں تھے، ووٹ بھی پڑتے تھے لیکن وہ خود کبھی ووٹ ڈالنے نہیں
گئے تھے۔ تنہا اور تنہا سے ہر چورناؤں میں پیدا ہوا اس وقت آتا ہے جب گاؤں
والوں کے ذہنوں میں اس اجتماعی عظمت داری کے بعد یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ
کب تک ”بہر مال، بہر ریختی بندہ، بہر بیویوں کی عزت لوٹے“ رہیں گے؟
اور، ”بزدلی جو کئی چیز حیوں سے بہر ری بڑیوں میں پل رہی ہے“ ختم ہوں۔ بہر
حس شیطانی رنج کے رزمیں کے تھار کے ساتھ ساتھ نام کے چھٹے حصہ میں
حقائق کے سر بھی سنائی دے جاتے ہیں

”سچائی کا سامنا کرنے کی شجاعت پیدا کرو۔ سچی ایک شجاعت ہے۔“

اس سے منجھ نہیں ہو جا سکتا۔“ (ص: ۳۸)

”کچھڑی جاتی“ کا ایک جوشیلہ جوان رجو، جو ساقوں پر تھامت پڑا ہے،
پہلی ذات کی لڑکیوں کی آبروریزی پر سخت احتجاج کرتا ہے۔ طرح طرح کی الزامیں
برداشت کرتا ہے۔ خلیہ چپیس رپورٹ میں راجو کا تعلق اس نیا پسند نہایت بتائی
جے جو وہ اس کا اس تھپیر رستم کرتا ہے اور وہیں ایک صورت سے بغاوت پر کھڑا
ہے۔ وہ کتاب کا جوش ہے جو کہ نسلی تنظیم سے جوڑا جا رہا ہے مگر وہ
پوش میں سیاست کے میدان میں پہنچ جاتا ہے، تنظیم کی آواز دہاتے ہوئے بے
خوبی کی شہر ہو جاتا ہے۔ پر جوش اور حسد مند و جوان اس کا نام اس باپ نے
شمن کے طور پر رکھا تھا، سیاست کے اس پہنچ سیکھنے والے اور
سے واقف ہو جاتا ہے۔ یہ وہی ہے پر خوار وانی میں سبوں انگریزیت کی بات تو انکار

شخصی وفاداریاں بھی برقرار نہیں رہتی ہیں۔

”راج نیتی میں کوئی بات صاف صاف نہیں کی جاتی اور اپنے دل کی بات تو زبان پر کبھی بھی نہیں لائی جاتی یہاں اگر ایک کو بڑھاوا دیا جاتا ہے، دوسری طرف اس کی کاٹ بھی پیدا کر لی جاتی ہے۔ تم صرف سامنے کے فائدے پر مت جاؤ، تمہیں آگے بہت مواقع ملیں گے۔۔۔ اور راج نیتی موقع کی تلاش ہی کا تو کھیل ہے۔“ (ص ۳۱۲)

رجہ رام عرف راجو کے بعد دوسرا متحرک کردار سُندری کا ہے۔ وہ بھی انتقام کی آگ بجھانے کے لیے غسل وادکا راستہ اختیار کرتے ہوئے اصول و ضوابط کو بالائے طاق رکھ دیتی ہے۔ پسندیدہ گھرانے میں جنم لینے والی سُندری میں ذہانت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ وہ پڑھائی میں طاق تھی تو کھیل کود میں تیز۔ اس کا ڈاکٹر بننے کا سپنا تھا جو پڑ پڑ کر دیا گیا۔ اس نے بھی عورت پن، شرم و حیا، نزاکت، خاموشی کو اتار پھینکتے ہوئے اپنی بے عزتی کا بدلہ خود یہ ہے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ قانون، سماج اور انتقامیہ کی بے بسی کے باعث اس میں یہ غیر معمولی ہمت اور دیرینہ پیدائش ہوئی تھی۔ اس کا سنا کانہ طرز عمل بھی قاری کو ایک نرم گوشہ کا احساس کراتا ہے اور وہ یہ تمنا کرنے لگتا ہے:

”کوئی تعمیرِ ذہن اس کی رہنمائی کرتا تو اس کی یہ حالت بے حد تعمیرِ موثرے سکتی تھی۔“ (ص ۲۳۶)

تیسرا کردار پریس افسر کا ہے جس کا شعبہ استحصال اور سب وئی کے لیے جانا جاتا ہے مگر وہ غمخیز کی آواز پر سرکاری ملازمت چھوڑ دیتا ہے اور اپنے ایک دوست کو کہتا ہے

”بھرتویک جا بروخ مشین کے ایک معمول پر زہن کر رہ گئے
جو اپنی مرضی سے کھ سکتا ہے نہ پی سکتا ہے، بنس سکتا ہے نہ رو

سکتا ہے، اپنی مرضی سے کسی کو ہنس سکتا ہے نہ راز سکتا ہے۔
 ہمیں operate کرنے والے ہاتھ وہ ہیں جن پر ہمارا کوئی
 اختیار نہیں۔ وہ جب چاہتے ہیں اور جس رٹ پر چاہتے ہیں
 ہمیں ہنس دیتے ہیں، تو کیا واقعی ہمیں پرزدہی بنے رہنا
 چاہیے؟“ (نص ۱۳۵)

اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے قانون کا محاذ، قانون کی نظروں میں ایک اشتہاری مجرم بن
 جاتا ہے۔

”جسم“ کا چوتھا کردار شیوہ سے جو سیاق و سباق میں، اپنی نام
 نہاد خدشات کی وجہ سے شیوہ موی اور شیوہ دیدی کے نام سے جانی جاتی ہے۔ کاؤس
 کے فرشتہ عصمت انسان ہائے خودی و رمی بیٹی ہے
 ”پیشہ میں، پچاس کے پیچھے میں، لیکن رکتہ رکتہ، سجاوے،
 بناوٹ و رسواٹ میں اپنی عمر سے کسے کم پندرہ سال نہ ہو
 کر کہتیں۔“ (نص ۱۳۷)

وہی موی و عیاشی کا ساہان فرشتہ کرنی ہے۔ اپنے اس گورکھ احمد کے میں اس نے
 تھوڑے پرنے ن مظلوم لڑکیوں کو جنی شائے کر رکھا ہے جنہوں نے اپنی عصمت کے
 تار تار زونے کے بعد اس کے یہاں یہ رہ گئی ہے۔ اس کا کہنا ہے
 ”عورت کے لیے وہاں ورسیت کے ٹیاروں میں زیادہ فرق
 نہیں، لیکن سیت ایک جو ہے جب کہ وہ ایک سے شہرہ
 مند۔“ (نص ۱۳۸)

مذہب و نام کا پانچوں راز نک میز پر پیش ہے جو جو داتا تات
 ”راج نیتی تو وہ مندر ہے۔ کہ اس کے ایک بار بی بی مانی،
 ”اپنے بار نہیں، اس سے نہیں کہ مندر کے سے سچ یہ
 بعد اس کے مندر کو نہیں پسند۔“ (نص ۱۳۹)

کرداروں کے اس نگار خانہ میں قصہ اپنی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ بھی واضح شکل میں ہے۔ عبدالصمد کرداروں کی داخلی اور نفسیاتی جہت پر توجہ دیتے ہیں لیکن پیچیدگیوں کی تہوں کو کھنگالنے کے بجائے کرداروں کے قرب و جوار میں ہونے والی نیرنگیوں کا عمیق مشاہدہ کرتے ہیں، اور پھر اپنے محسوسات کو صفحہ قرطاس پر منتقل کر دیتے ہیں۔

وہ کبھی کبھی جزئیات نگاری پر اس حد تک توجہ دیتے ہیں کہ قاری اکتاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے مثلاً دھمک میں راجو کو پولیس والے تاکید کرتے ہیں کہ گاؤں سے باہر جانے اور پھر واپس آنے پر مطلع کرے۔ راجو پولیس والوں کو بتاتا ہے کہ چونکہ آپ نے کہا تھا کہ ادھر سے ہوتے ہوئے جاؤں، اس لیے آیا ہوں۔ پولیس والے جواب دیتے ہیں:

”ٹھیک ہے، ٹھیک ہے، اب سیدھے گھر جاؤ۔“ (ع ۱۲۲)

مگر راجو ان کے ساتھ بے تکلفی سے بیٹھتا ہے، گفتگو کو طویل دیتا ہے، ان کے گدے پر لیٹ جاتا ہے، ٹرانسٹر وغیرہ کو الٹ پلٹ کر دیکھتا ہے۔ ان سب کا کوئی جوڑ نہیں۔ چھ صحنیات میں جو کچھ بیان ہوا ہے، قاری ان سے وقف ہے۔ وہ پہلے بھی پڑھ چکا ہے پھر آئندہ صحنیات میں عبدالصمد میسج (Justify) کرنے کے لیے غیر ضروری جرح شروع کر دیتے ہیں

”شاید یہ بات پہلے بھی تمہیں بتا چکا ہوں، پھر اس لیے دوبارہ

ہوں کہ Continuity برقرار رہے اور جو بات تمہیں بتانے

جار رہا ہوں، اس کی تفہیم میں تمہیں کوئی مشکل درپیش نہیں ہو۔“

(ع ۲۳۳)

غیر ضروری تفصیلات اور پھر ان کی تکرارناؤں کی فنی دروہست کو متاثر اور بیانیہ گرفت کو کمزور کرتی ہے۔ اس نوع کا فنی تکرار غیر ضروری باتوں کی وضاحت کی بنا پر ہوتا ہے۔ اس سے ریزتھریز یا دوپہر کشش اور حقیقتی بنانے کا حربہ ثابت ہو سکتا ہے۔

عبدالاحمد ملک کی جتنی بڑی صورت حال کا جو منظر ہمارے پیش کر رہے ہیں،
 کم و بیش اس پر تشکیک بند کے بعد سے خوب کھا گیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ ہمارے
 بزرگ ادیب نسبتاً بہتر ماحول کو دیکھ رہے تھے اور اس کی وجہ سے گھر رہے تھے۔ ان
 کے عہد میں فسادات تھے، قتل عام نہیں۔ اس اچھے سے بھری سیاست تھی، فرقہ
 پرستیوں کے ہاتھوں کا کھونا نہیں۔ خوف کا ماحول تھا مگر ہستی کی ہستی مرینا نہ ذہنیت
 میں مبتلا نہیں تھی۔ آج کوئی تناؤ اور ہشت کے سایہ میں تیزی سے بدست ہونے
 حالات کو قاری تک پہنچانے کے لیے سننے کے کیڑوں تیار کر رہے ہیں، اور
 ان کیڑوں کو حقیقی شکل میں پیش کرنے کے لیے وہی بنی زبان استعمال ہوئی۔ اس
 صورت حال میں۔ مجھے فاری خانہ و ترکیب کے برخلاف ہندی خانہ و ترکیب
 سے زیادہ کامیاب جانے کا (اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ "بندو" کا نعرہ لگانے
 والوں کے جیسوں اور چاندوں کی کشمکش میں اس زبان کا استعمال ناگزیر ہے)۔
 اصل ہندی زبان کے خانہ و محاورات استعمال کر کے موعظہ منہ تلخین نے اپنے
 ناؤں کو مٹی پر یہ منے کی خوشی کی بنیاد پر یہ کی حد تک درست بھی ہے کہ
 مٹی مسائل مٹی پر اسے میں شاید زیادہ بہتر سمجھتے ہیں۔
 عہد احمد کے ناؤں کا مرکز محور ہندوستان کا ایک ٹھکانا حلقہ رہا ہے جس سے وہ
 بخوبی واقف ہیں، اور یہ حلقہ کے پررب کا۔ ایک پررب کے پاسیوں کی بات تو
 اس کے بھی کی ہے لیکن عہد احمد کے بہار اور اس کے قریب و دور کے (وہ
 اس میں اب ہندی خانہ و محاورات سے شامل ہوتے جا رہے ہیں) ادا کے
 موسم کی تبدیلیات کا رزمیہ ایک چمکتے آئینے سے پیش یا ہے اور ان کی
 یہ ہے یہ وہ حیات اور غریب و غنی کے تعلق سے اس عہد کی ہستی کے مسائل
 ہوں ہے۔ اثر شب کے موسم، چاندنی نیمروز، رات کے اندھیرے کے اندھیرے
 یہ ناؤں نے اور ان میں سے منہ و جاہ و یہاں سے تانیاں اور ان کی
 زمین حق و شرف کا ماحول، انسانی دنیا میں جو اس عہد کے اس عہد

یعنی پورب کے باسیوں کی کسمپرسی کو ایک غیر رسمی اور غیر تقلیدی زاویے سے اپنے ناولوں میں اس طرح منعکس کیا ہے کہ قاری وہاں کی تمام تر صورت حال سے پوری طرح واقف ہو جاتا ہے، شاید بن جاتا ہے۔

”مہاتما“، ”خوابوں کا سویرا“، ”مہاساگر“ اور ”دھمک“ کے کچھ واقعات ملتے جلتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ناول نگار تہذیبی ارضیت نگار ہے اور وہ جس نکتے کی عکاسی کر رہا ہے وہاں کے پیش کردہ واقعات میں یکسانیت تو آئے گی ہی۔ ویسے مصنف نے اپنے کسی ناول کے تعلق سے یہ دعویٰ بھی نہیں کیا ہے کہ وہ کوئی بالکل نیا یا اچھوتا موضوع پیش کر رہا ہے مگر موجودہ معاشرے کا نفرت انگیز چہرہ مختلف زاویوں سے مختلف ناولوں میں پیش کیا گیا ہے جو نہ صرف باعث عبرت ہے بلکہ دعوت غورو فکر بھی دیتا ہے۔ اس طرح یہ خوبی ہی قرار دی جائے گی کہ ان کا مصنف بیشتر فنی فصاحتوں کے دائرے میں رو کر دھماکے سے نہیں، دھمک کے ذریعے، آہستہ آہستہ قاری کے ذہن کو متاثر کرتا ہے اور اس کے لیے وہ بے ساختہ انداز میں یہاں طنزیہ پہنواختیار کرتا ہے کہ بات قاری کے ذہن کے کسی نہ کسی گوشے میں جا کر چبھ جاتی ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی عبدالصمد نے ”دو گز زمین“ سے آگے قدم بڑھایا ہے۔ فرق یہ ہے کہ پہلے پہل بے خطر کود پڑے تھے اور اب پھونک پھونک کر قدم رکھ رہے ہیں۔ ”مہاساگر“ کا ایک کردار کہتا ہے۔

”اس نے جو کچھ بھی سیکھا ہے وہ صرف زندگی سے تو کیا
زندگی سے بڑھ کر کوئی کتاب نہیں ہوتی؟ اس کے سارے
ابواب اس کے وہ تجربے بات ہیں جن کا کوئی ثانی نہیں۔“

(ص ۲۶۴)

عبدالصمد نے کتاب زندگی و قاری کے سامنے اس طرح پیش کیا ہے کہ زندگی کے بعد کے جمہوری نغمہ پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے جس میں خود حبس بھی ہے اور خود اعتمادی بھی، اور شاید ہی وجہ سے ان کے یہاں احتجاج سوں بن کر ابھرتا

ہے ورڈ بنوں کو چھوڑتا ہے کہ اس "جست نش" میں آخر حقائق اور ساقی تعصب کیوں فروغ پا رہا ہے؟ انتخاب نے انتہائی شکل کیوں اختیار کر لی ہے؟ ظلم کے خلاف آواز اٹھانے والے انڈر ورڈ کے قریب کیوں محسوس ہو رہے ہیں؟ قانون کا محاذ قانون شکن کیوں ہے؟ اصولوں کے تحفظ کے لیے خفیہ تنظیمیں کیوں بن رہی ہیں؟ شناخت پر اصرار کیوں؟ اس کے لیے ذہنی ناک اقدامت کیوں ہو رہے ہیں؟ تیرہ ہفتے کی مسامتہ فزوشی پر کیوں مجبور ہو رہی ہیں؟ حق کی آواز بلند کرنے والے ویوں سے کیوں جھوٹے جا رہے ہیں؟ صاحبِ نفیسہ انتہائی دینے پر کیوں مجبور ہیں؟ نئی سب سے کتنی ہا شکوہ کیوں ہے؟ انہیں جان بوجھ کر کیوں مہاو کیا جا رہا ہے؟ منصوبہ بندی بنانے، انضمام کی ایک فزوشی پر ہی کیوں مندرجہ بالا جا رہا ہے؟

اس صحت کے لیے اس صورت حال میں انسان پیدا کرتے ہوئے مختلف زمینوں سے سوچنے پر مجبور کرتے ہیں چونکہ عہدِ محمد نے شہروں کے ساتھ ساتھ وادیوں کی بنیاد بھی رکھی ہے، اس لیے قاری اس پہلو پر بھی غور و فکر کرتا ہے کہ کسانوں کے سامنے نئی سہولتیں تو ہیں مگر یہ وہ نئے سے پوری طرح نیا دور ہے جس کی حالت میں ہیں؟ کیا لوگوں میں طاقت سے رغبت بڑھتی ہے؟ کیا ایسا قریب میں جاننے کا رجحان فزوشی پا رہا ہے؟ کیا عوامی معاش میں شہر کی طرف ہٹاؤ ہے؟ سہولت کیا ہے؟ کیا دور ملک زرعت کے میدان میں خود کشیاں ہو رہی ہیں؟ خاص ہے اس طرح کے مسائل کے جو سبکی ہیں مگر عہدِ محمد نے اپنے قاریوں کو اپنے آپ کو کھینچنے اور کھینچنے پر مجبور کیا ہے۔ یہ نئی نئے ناموں کا ایک تہیابی اسٹاک ہے۔

انڈر ورڈ زمین کے بعد شائع ہونے والے چاروں ناموں پر ایک وقت کیا دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ عہدِ محمد "انڈر ورڈ" کی بے مثال مقبولیت اور پذیرائی پر نہ تو قانع ہوئے اور نہ انہوں نے منصوبہ بندی کی یہ قدر و قدر کی۔

”مہاتما“، ”خوابوں کا سویرا“، ”مہاساگر“ اور ”دھمک“ گہری سیاسی بصیرت کو خاطر نشان کرنے کے علاوہ کرداروں کی پیش کش اور پلاٹ کی بُنت کے اعتبار سے نئے فنی امکانات کی خبر دیتے ہیں اور قاری کو موضوعاتی یکسانیت کی زیریں لہر کا احساس کرانے کے باوجود اسے عصر حاضر کی تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا کے تخلیقی رزمیہ سے بھی آگاہ کرتے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے راسخواری صورت پر حس ہوتا ہے کہ سیاست کا تعلق محض خارجی اعمال و افعال سے نہیں ہے بلکہ انسان کی داخلی سائنسی و بھی فیصلہ کن انداز میں متاثر کرنا اس کے دائرہ عمل میں آتا ہے۔ سیاست فی زمانہ زندگی کرنے کے اسلوب پر بردہ راست اثر انداز ہوتی ہے اور یہی گہری آکاہی عبدالصمد کی تخلیقی معنویت کو بھی قائم کرتی ہے۔

ترنم ریاض کا افسانوی ادب جمالیاتی طرز احساس کا تخلیقی اظہار

ترنم ریاض کو مصوری، سنک تراشی اور موسیقی سے رغبت ہے۔ چہندہ پرند، حیوانات و نباتات سے انسیت ہے۔ جذبوں و فانی ہے۔ فن میں ادب و ریاضیت پیش کرتی ہے۔ یہ جمالیاتی احساس ان کے فن میں بہت شدت سے محسوس ہوتا ہے۔

جمالیات اصطلاحاً حسن ہے اور اس کا اور دو اقسام ہیں حسن وسیع ہے۔ جرمن مفکر ہارم ہارٹن (A G Baumgarten) نے پہلی بار یہ اصطلاح (Aesthetics) وضع کی اور اسے ایک پانچواں علم کی حیثیت عطا دی۔ نیٹل (Hegel) نے اسے فنونِ عینہ کے فلسفے سے تعبیر کیا۔ روسپی نے اسے فن اور انصاف پر مشتمل تعبیر کی۔ اس سے پہلے جمالیات کے سلسلے میں یہ خیال عام تھا کہ حسن جموں اور حسنِ شکل میں ہے، جمالیاتی معیار کا موضوع ہے اور اس کے مقدمات سے بحث جمالیات کا دور ہے۔ اور اسے پتہ ہے کہ فلسفہ نگار پر یہ چاند نے جمالیات کے مرکزی موضوع کے بارے میں کیا ہے۔

”میں حسن کا معیار تبدیلی کا ہوتا ہے“

یہاں حسن کا معیار تبدیلی سے مراد وقت کے بدلتے ہوئے تقاضوں، محسوس ہوتے ہوئے موضوع اور فن پر نسبی تعبیر کیے گئے ہیں۔

ٹوٹنے اور بکھرنے کے عمل کو مہیچہ اپنے ذہن میں ترتیب دیتی ہے اور پھر اسے مورتی کی شکل میں ڈھال دیتی ہے۔ ایسے میں ہی وہ ماں اور بچے کا ایک مجسمہ تیار کرتی ہے۔ ایسی عورت جو ماں بن کر مکمل ہو گئی تھی لیکن مجسمے کی شکل میں، حقیقت میں نہیں کہ اس کی تشنگی برقرار ہے اور آرزو ادھوری ہے۔ مکمل اظہار کا خواب تھکنہ تعبیر ہے۔ فیصل نمائش کی تیاری میں مگ جاتا ہے مگر اس کا شوہر ان مجسموں کو کھاڑ سمجھ کر تہہ خانے سے باہر کر دیتا ہے اور وہ یہ منظر دیکھ کر بے گناہ رو جاتی ہے۔

”سب کچھ بدل چکا ہے۔ مہیچہ اپنے تازہ ترین شاہکار کے قریب بیٹھی تھی اس کی وحشت زدہ سی آنکھیں پھٹی پھٹی تھیں۔ اس نے دونوں رخسار مآخضوں سے نوج ڈالے تھے۔ یکپروں پر خون جم چکا تھا۔ اس کی سانسیں بے ترتیب چل رہی تھیں۔۔۔۔۔“

”یہ یہ یہ دیکھو فیصل فیصل“ وہ بانپتے ہوئے بولے ”سب مر گئے“ اس نے ہاتھ سے ماں اور بچے کے مجسمے کی طرف اشارہ کیا۔ یہ دیکھو یہ یہ ماں کے پاس بیٹھی نہیں۔۔۔۔۔ اس کا گھٹنا ٹوٹ گیا۔“

فن سے فنکاری بے پناہ رغبت، بے حس شخص سے برداشت نہیں ہوتی ہے۔ وہ اپنی بیوی کے تیار کیے ہوئے نادر مجسموں کو گھر کے باہر پھینکوا دیتا ہے۔ مورتیاں ٹوٹ جاتی ہیں۔ ماں بچے سے بکھر جاتی ہے۔ یہ صدمہ مہیچہ برداشت نہیں کر پاتی۔ اس کا ذہنی توازن بگڑ جاتا ہے۔ شوہر اسے پاگل خانہ بھجونا چاہتا ہے مگر فیصل جو عمر میں مہیچہ سے بہت چھوٹا ہے۔ بچپن سے اس کے فن کو پسند کرتا ہے، اس کی یادوں کو عزیز رکھتا ہے، وہ اس سے اپنے ساتھ جانے کی درخواست کرتا ہے تاکہ حساس فوجیوں جس زامانوں سے نجات دے سکے۔

، قوت اور حاکمات کی ترمیموں سے بنے گئے نام کے بچے میں ایک

”ٹوٹے کاچ کی الماریوں کے اندر کی چیزوں میں کوئی

جاذبیت باقی نہیں تھی۔ یعنی حال کی طرح ماضی بھی اجڑ سکتا ہے

کہ یہاں کی بھی دیکھ بھال ٹھیک طرح سے نہیں ہو رہی تھی۔“

تقسیم ہند کے بعد کشمیر اور آزادی کی رسہ کشی نے مجبوری اور مقبوری کی جو

صورت حال پیدا کی ہے اس کا عکس ترنم ریاض نے اکٹھا اُجاگر کیا ہے۔ بے بسی اور

بربادی کے جو سانحات گزرے انہوں نے رفتہ رفتہ احساس محرومی اور عدم تحفظ کو جنم

دیا جس نے کچھ انسانوں سے جینے کی تڑپ اور جدوجہد کے امکانات بھی چھین

لیے۔ ترنم ریاض نے کہانی ”مجسمہ“ میں اس کا بھی احساس دیا ہے۔

مجسمہ کا مرکزی کردار عظمیٰ ہے جو اپنے شوہر فیروز اور بچوں (عنا ب،

راہیل) کے ساتھ مہینے بھر کی چھٹیوں گزارنے کے لیے اس خطے کی سیر کو جاتی ہے

جہاں اس کا بچپن گزارا، تعلیم و تربیت ہوئی۔ جانے سے پہلے وہ وہاں کی صاف و

شفاف جمیوں، خوب صورت باغوں اور پارکوں کا ذکر کرتی رہتی ہے۔

”وہاں کی جمیوں بہت خوب صورت ہوتی ہیں عظمیٰ نے ستر

کرنے سے کئی دن پہلے سے جمیوں اور وادیوں کی بہت سی

باتیں بتائی تھیں۔“

تقنی یادیں وابستہ تھیں ان جمیوں کے ساتھ۔ اس کا بچپن، انسانی

اور بہن بھائیوں کے ساتھ میہے کا سماں متامی وگوں سے مدنی کشتیاں، مکی ورنہ

مکی سیاہ۔ وہ جب خوش گوریادوں اور حسین تصویر کو یہ ہوئے جمیل کے قریب

پہنچے تو ایک

جمیل کا یادداشتہ کی جگہ سے ٹوٹ چکا ہے۔ کناروں کے پانی

میں نیچے ہوئے جھٹے اور Wafers کے ٹوٹے تیر رہے تھے۔

پانی کدہ تھا۔ عظمیٰ کے اندر بچپن سے پانیوں اور ریزہ ریزہ

بکریاں۔ وہ پانی کو دیکھتی پانی کی

سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ کیا آج کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دیا جاسکتا ہے کہ بگڑی صورت حال بدل جائے۔ تدبیر اور تقدیر کی کشمکش، حال اور ماضی کی کشاکش سے گزرتا ہوا قاری میوزیم ہال کے آخری سرے پر پہنچتا ہے تو ایک جھماکے کے ساتھ وہ کہانی کے پہلے سرے سے منسلک ہو جاتا ہے۔ اُسے یاد دے کہ قصے کا آغاز اس پراسرار منظر سے ہوا تھا:

”عظمیٰ چیخ سن کر اپنی تودیکھا کہ اس کی سات سادہ بیٹی کا چہرہ

سفید پڑ رہا ہے۔ بہت عرصے بعد آج صبح ہی اُس نے نوٹ کیا

تھا کہ عذاب کے رخسار پہلی بار نگاہی نظر آنے لگے تھے۔

”کیا ہوا بیٹا؟“ عظمیٰ مختصر سے پتھر یے زینے پر ٹھہر گئی اور پیٹ کر عذاب کی طرف

دیکھ تو عذاب بھاگ کر اُس کے گھٹنوں سے لپٹ گئی

”وو وو مجسمہ چلنے لگا ہے مئی۔ وہ میرے پیچھے پیچھے آ

رہا ہے وو وو۔“

عذاب پر پچپی حارث تھی

”نہیں بیٹے آپ کو کوئی غلط فہمی ہوئی ہے۔“ عظمیٰ نے جھک کر اُس

کے آنسو پونچھے۔ اُس کے ماتھے پر آ رہے باؤں کو ایک ہاتھ سے سنوارا اور دوسرے

ہاتھ سے سے پٹائے رکھا۔ مگر اُس کا ہاتھ اُس کے رخسار کے قریب ہی ٹھہر گیا اور

وہ خود کی پتھر کے ست کی طرح اس منظر کو دیکھتی رو گئی جسے اُس کی عقل کسی صورت

نہی قبول کرنے پر تیار نہ تھی۔“

”مردہ کی شکل میں شروع ہونے والی یہ کہانی پہلے سرے سے چل کر کامیابی

سے آخری سرے پر مل جاتی ہے اور قاری کو حیرتوں کی دنیا میں ڈھکیں دیتی ہے۔

تو ایک قدآور مجسمہ ایک پرانی چھوٹی سی میز پر لگا ہوا نظر آتا ہے

”جیسے کسی ایسی یہ مردہ کی مورت، جو گدی پر رہنے سے تھک کر

اس میز پر بیٹھ گئی ہو۔ ساتھی مڑی سے ہاتھ دباؤں

گڑتوں میں دشمنی آنکھیں غشمنی نے یہ مجسمہ پہلے بھی نہیں
 دیکھا تھا۔ غشمنی سوچنے لگی۔ اس قدر غشمنی فن پارہ کسی بلند
 درجہ فن کار کا بنایا ہوا مجسمہ وہاں کی ادنیٰ عمر کنوار یوں کا ہو
 بہو مکان۔ غشمنی اس شاہکار کو نکشت بدندان، نکشتی روئی۔
 فن کارانہ ڈھنگ سے ترتیب دی گئی اس جہانی کا قنوار کا کلمہ آہستہ
 آہستہ اس طرح کم ہوتا ہے کہ فسانے میں واقعات باہم ترمیم ہو کر معنی کی تشکیل
 کرتے ہیں۔ دراصل اس اشاراتی جہانی میں بیانیہ وقور سے ہونے وقت کے جہا
 ن تیزی سے بد کیا ہے۔ اس کا پائے بچہ سیدھا ہے اور نکشت معلوم ہوتا ہے کہ
 جسے حرکت میں نہ اور ہر اس خوف اور تعجب میں ہوتا ہے کہ اس کا چہرہ
 خاند کے مال اور ہر دم کے درمیان کا ہے ہر ترنم ریش کے اس ممد و پائے و
 رسومات خیال و ہر ہر آفرینیوں کے ذریعے تھا سچ کیا ہے۔ وہ انی تھیہ کا پورا
 مشہر ہمارے قاری کے سامنے جاتا ہے اور چہرہ ایک سے سب چہرہ نکشت
 ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس میں غشمنی کے غماز ہیں

”یہ مجسمہ مجسمہ نہیں ہوتا فن کا جی بن جاتا ہے۔ پائے کی ترمیم
 اس انداز سے ہوتی ہے کہ قاری کی انچوں نے نہ صرف قمر رات
 نے ہر دم میں چمک رہا ہے اور چہرہ ہر دم میں چمک رہا ہے۔
 واقعات و ترتیب دیتے ہوئے تھیں انکھیاں چلا جاتا ہے۔
 شمیم میں ان کے ہر دم میں چمک رہی ہیں ان کی ہر دم میں
 ہے اس کی آنکھیں ہر دم میں چمک رہی ہیں۔
 اس کا ہر دم میں چمک رہا ہے ہر دم میں چمک رہا ہے
 صرف شمیم میں چمک رہا ہے ہر دم میں چمک رہا ہے
 ہر دم میں چمک رہا ہے ہر دم میں چمک رہا ہے
 ہر دم میں چمک رہا ہے ہر دم میں چمک رہا ہے

کے تمام سوالوں کے جواب قاری خود تلاش کرتا ہے۔“

(آج کی خواتین افسانہ نگاروں کی نگارشات، سیما صغیر)

خواب اور حقیقت دو سچائیاں ہیں۔ ترنم ریاض نے کہانی ”رنگ“ میں ان دو سچائیوں کو ایک اچھوتے رنگ میں رنگ دیا ہے۔ احساس تنہائی اور احساس محرومی کی کوفت اور اس سے پیدا ہونے والے ذہنی تناؤ سے نجات کے لیے انسان خوابوں کی غوش میں پناہ لیتا ہے اور من چاہی آرزوؤں کو پالیتا ہے۔ اس طرح ذہنی تسودگی، جسمانی تکان اور تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کا نسخہ، مجرب خواب قرار پاتا ہے مگر ”رنگ“ کا مرکزی کردار جس کی کوئی خواہش ادھوری نہیں وہ بار بار خواب کیوں دیکھتی ہے

”آج اس نے پھر ویسا ہی خواب دیکھا۔ وہ سوچ میں پڑ گئی

تھی۔ کیوں؟ کیوں دیکھتی ہوں میں یہ

خواب۔ کہتے ہیں خواب میں انسان اپنی ادھوری خواہشات کو

تکمیل کے عمل تک پہنچاتا ہے میری تو کوئی خواہش

ادھوری نہیں کوئی کمی نہیں زندگی میں۔ ایک مکمل انسان

ہوں میں پھر؟“

س تجسس اور تشدد سے کہانی ادھوری خواہشات کو بالواسطہ طور پر اُجگر کرتی ہے۔

اس کی متوازی ساخت میں دو رنگ شامل ہیں۔ خواب کے رنگ میں ممتا، محبت،

نسبت اور بیداری کے رنگ میں بچوں کی گنتیوں۔

ایک رنگ صاف شفاف، دوسرا اندر دھنش کی طرح رنگا رنگ۔ صاف

شفاف رنگ جس کا اپنا کوئی جوہر نہیں۔ وہ جہاں ہے اپنا وجود بنا کر رکھتا ہے حالانکہ

کہ بظاہر نظر نہیں آتا ہے۔ رشتوں کی بھی یہی کیفیت ہے۔ اسی سے بیانیہ کی جست

میں ترنم ریاض نے رنگ کا نقش خیال رکھا ہے جو چاہے ہاں ہو۔ ٹیڈی بون ہو یا پھر

پند۔ مرکزی کردار کے آشیانے کا قوس ایک ہی رنگ ہے اور وہ ہے ممتا جس

کہانی کے تین کردار ہیں۔ ماں، بیٹا اور بیٹی۔ تینوں کے نام نہیں، نام تو پاپا کا بھی نہیں بس اس کا ذکر ہے وہ بھی بچوں کے توسط سے:

”پاپا جب شہر سے باہر جاتے ہیں تو یہ ایسے عجیب عجیب حکم صادر کیا کرتی ہیں۔“

سبھی کی پہچان رشتوں سے ہے کیوں کہ کہانی میں رشتوں کی ہی تو بات ہے۔ بچوں کی گفتگو ہے مگر ماں کو نہیں بولتے ہوئے نہیں دکھایا گیا ہے بس ایک جگہ جب بیٹی پائے کے بارے میں کہتی ہے:

”اسے چھت پر رکھوا دیجئے۔ کسی کو ضرورت ہو تو دے دیجئے گا۔“

یہ جملہ اس کی نیند کو توڑ دیتا ہے، ممت کو جھجھور دیتا ہے

”نہیں اس نے چونک کر آنکھیں کٹو میں اور چیخ کر کہا۔“

یہاں ’چیخ‘ اس سے بامعنی ہو جاتی ہے کہ اس نے خوب میں بچے کو سٹلا رکھا ہے۔ ترنم ریاض نے اس کا احساس قاری کوئی بار دلایا ہے کہ وہ خوب کی حالت میں بچے کو سوتا ہو دیکھ چکی ہے۔ اسی سے وہ چیخ پڑی۔ اور چیخ مار کر

”پتھر پالنے پر ہاتھ دھر کر دو بارو آنکھیں موندیں۔“

آنکھیں بند کیے ہوئے پائے کا بچہ بھی ہے اور عورت بھی لیکن اس کے حقیقی بچے بیداری کے عالم میں صغیر یہ سبجے میں کہتے ہیں ”لو یہ پتھر سو گئیں“۔ یہ جملہ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ ماں کی تربیت پر موجود و معشرے کی تربیت حاوی ہو چکی ہے۔ جدید زندگی یعنی ذرائع ابلاغ وغیرہ نے انہیں وقت سے پہلے اس قدر باخبر کیا ہے کہ ان کی معنویت نہیں مٹ ہوئی ہے جب کہ ماں کی ممت اس بچے سے پن کی تلاش میں خوب اور حقیقت کے درمیان شک رہتی ہے۔ وہ اپنے حقیقی بچوں کے متعلق خوب میں آئے، معصوم بچے کو خوشی میں خیرینے کی تمنا ہے پھر سے ہو جاتی ہے۔ اسی سے

”پچھو میری جداس کے ہونٹوں پر ہلکی سی جھنجھش ہوئی اور چہرے پر مسکراہٹ پھیل گئی۔“

یہ اس لمحے کا بیان ہے جب پہلے جینا اور پھر جینی یہ کہہ کر مہرے سے باہر چلے جاتے ہیں کہ ”وہ یہ پتہ سوئیں۔“ اور وہ واقعی گہری خیند میں چلی جاتی ہے اور قاری وہ محسوس ہوتا ہے کہ ہمک ہمک کر مسکراتا ہو پچھو اس کی تنگوش میں آنے کو چل رہا ہے جسے دیکھ کر اس کے سینے میں ممتا کا سمندر اٹھ کھین رہا ہے۔

ترنم ریاض کے کمیشن کا یہ جیاد کی مصائب ہے کہ بھائی جہاں ختم ہوتی ہے قاری کے ذہن میں پٹی تکیوں کی طرف نکلے سے سے بڑھنے لگتی ہے اور اس طرح قاری خود بھی محسوس کے تخلیقی عمل میں شریک ہو جاتا ہے جیسے ہاں ’مورقی‘ کا اختتام ان تہوں پر ہوتا ہے

میں اپنے سر سے جاؤں گا میں مداف
راہوں سے تیرا سر مبارک ہوتی ہے جاؤں گے
اے مجھے اور جہاں سے چلے گی طرف ایتھرا ہاں جس
قصص کی تاثیر جھلک نہیں تھی اور وہ درست سے
تھیں انہوں میں اچیر رہ گئے۔“

محسوس کے قومی فک کے ذریعہ قاری تحریر کے دیوں پہنچتا ہے

انہیں میں اپنے سر سے جاؤں گا میں مداف
نے سے کہہ رہا ہوں ہاں ہاں چاہتا ہوں ہاں ہاں
ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں
ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں ہاں
پہنہ سے چاہوں گا میں مجھے اے مجھے اور جہاں سے چلے گی
ایتھرا ہاں جس کی تاثیر جھلک نہیں تھی اور وہ درست سے
تھیں انہوں میں اچیر رہ گئے۔“

ترنم ریاض کی یہ اپنی مخصوص تکنیک ہے کہ اختتامی جملے ایک طرح سے کہانی کو ختم کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی کچھ ایسا خلد بھی چھوڑ دیتے ہیں جس کی تکمیل کے لیے قاری کا ذہن سرگرم ہو جاتا ہے اور یوں کہانی کا چھوٹا ہوا حصہ قاری کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے۔ ”رنگ“ میں سوئی ماں کی مسکراہٹ قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ ماں کی تشنہ آرزو، خواب میں شرمندہ تعبیر ہو رہی ہے۔ اُس کے اپنے بچے جو حقیقت کی دنیا میں اُس کی گود سے دُور جا چکے ہیں۔ خواب میں تخیل کا تراشا ہوا بچہ اُس کے سینے سے لپٹا ممت کی کہانی سن رہا ہے بلکہ اس خوبصورت اور نہایت اپنائیت بھرے لمحے میں قاری یہاں تک محسوس کر لیتا ہے کہ وہ بچے کو پیار کر رہی ہے، اس کے ہونٹوں کو چوم رہی ہے۔ اسی طرح ’مورتی‘ میں ملیحہ کا شکستہ وجود ٹھنڈے ٹھنڈے جسموں کی صورت میں تہہ خانے میں دکھائی دیتا ہے اور کہانی کے اختتام پر پہنچ کر فیصل کے بے موعے جملے کہ انھیں پاگل خانے کے بجائے مجھے اپنے گھرے جانے کی اجازت مل جائے، قاری کے ذہن میں ایک نئی کہانی کو جنم دیتا ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ گھنٹا اور بازو جیسے کے نہیں نونے تھے، شخصیت ہیمنے کی پارہ پارہ ہوئی تھی، ایک ادھوری عورت جس کا وجود تکمیل کے لیے ایک ہم آہنگ ذہن، ایک پسندیدہ مرد کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ شاید کہ فیصل کی صورت میں اس کے غموں کا مداوا ہو جائے اور خود فیصل کا عزم بھی یہی ظاہر کرتا ہے کہ وہ اس وجود کو مکمل کرنے کی خواہش رکھتا ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترنم ریاض کا جمالیاتی ذوق مر جہ بکھرتا چلا جاتا ہے خود وہ خوابوں کی دنیا ہو یا حقیقت کی۔ ان کی تخلیقات پر پڑھ کر ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ یہاں زندگی کا کرب، اس کی خوب صورتی، اس کی مدد صورتی، آدمی کی خوشحالی اور اس کی حسرتیں، نا کام آرزوؤں اور نارسائیوں کا حساس تجزیہ کچھ موجود ہے۔

واقف تھے کہ یورپ کے علمی نظریات ہندوستانیوں میں نیا شعور بخش رہے تھے۔ لیکن جدید تصورات اور نظریات محض شہری زندگی میں ہی پھیل پیدا کر رہے تھے، گاؤں میں ان کا اثر نہیں کے برابر تھا۔ پریم چند کے لیے یہ لمحہ فکر یہ تھا۔ انھوں نے قلم کے سپاہی کی حیثیت سے گاؤں کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا اور وہاں مسلط کی ہوئی برائیوں کو مٹانے کا عزم کیا۔ اس فنکار کو دیہی زندگی کے مسائل سے دلچسپی اس لیے بھی تھی کہ ملک کی اکثریت وہاں بستی تھی۔ اس اکثریت کی پل پل ٹوٹی، بکھرتی شخصیت کو پریم چند نے روزِ اول سے اہمیت دی۔ وہ جون ۱۹۰۵ء میں مہنامہ ”زمانہ“ میں دیسی اشیاء کو بیوں کر فروغ دے سکتے ہیں کے عنوان سے لکھتے ہیں

”ہماری آبادی کا بہت بڑا حصہ دیہاتوں میں آباد ہے جس میں بلا

مبالغہ ۹۹ فیصدی تو ایسے ہیں جو الٹ کے نام سے بے بھی نہیں

جانتے اور جن کو شہروں میں آنے کا بہت کم اتفاق ہوتا ہے۔“

جب ملک کی آبادی کا بہت بڑا حصہ دیہات میں بست ہو اور وہاں کے باشندے نئے زمانے کی روشنی سے محروم ہوں تو بعد آزادی کیسے نصیب ہو سکتی ہے، ملک کیسے ترقی کر سکتا ہے۔ آزادی اور ترقی دونوں کا راز تو دیہات میں مضمر تھا۔ لہذا اسی نکتہ اور جذبے کے تحت پریم چند نے دیہات اور دیہاتیوں کو فوقیت دی۔ عمر کا بیشتر حصہ شہروں میں بسر کرنے کے باوجود ان کا دل ہمیشہ گاؤں میں ہی گرا رہا۔ اپنے انتقال سے تین ماہ قبل وہ اوچھلنا تھکا شک کو لکھتے ہیں

”بھائی انسان کا بس موقو کہیں دیہات میں جا ہے۔

دو چار جگہوں پر سے اور زندگی کو دیہاتیوں کی خدمت

میں گزارا ہے۔“

قدرتی حسن کا عشق یہ فوج پر اپنے قلم سے ایسے گاؤں ابھارتا ہے جو دلوں کو رحمت و برکتوں کو سرور بخشیں۔ جہاں خوشیاں ہوں۔ پھلندیزیوں کو پار کرتی رہیں۔ درمندیوں پر نیکی ہو کے پندے ہوں۔ پوپاؤں اور کھیاؤں میں

کھیتے ہوئے سخت مند بچے ہوں، ہرے پھرے بہت درخت ہوں، کوہستانی
سہلے، ناچتی، گاتی، ہل کھاتی ندیاں ہوں۔ جگہ جگہ لائق کے ڈیسے ہوں۔ آسمان کے چڑ
وونوں ہاتھوں سے یو رو کی خوشبو بانٹ رہے ہوں۔ ہر طرف ہریں چھائی ہو۔ ایسا
ہی ایک حسین منظر نامہ۔ ”گوشہ عافیت“ میں مدحہ کیجئے

”پس کا مہینہ ہے۔ کھیتوں میں چاروں طرف ہریں چھائی
ہوئی ہے۔ سرسوں، مٹر، سم، اکی کے نیلے پتے چھوٹی اپنی بہار
اکھ رہے ہیں۔ نیس شوش طوطوں کے جھنڈ ہیں جس چنے
کونوں کے غول۔ جگہ جگہ سرسوں کے جوتے۔ مدر مستردوں
تھویر بٹ اپنے انیس میں ٹھوڑیں۔ دیہات کی حسین نازنین
سروں پر تھوڑے رنگے ندی سے پانی۔ رتی ہیں۔ دلی کھیت
میں جھوکے ہر سب توڑ رتی ہے۔ دلی دیوں کے نیلے ہریں
ہا کھڑے پر پڑتے رتی ہے۔ پر سمون، مازندانی پانی،
تھویر ہے۔“

”میدان گل“ کا یہ منظر، کیجئے

”شادی کوہستانی سسوں سے بچے میں ایک چھوٹا سا بوجھ چاوس
ہے۔ سائے بھاؤ، شینوں وں طرح ہستی کیاتی، ناچتی چلی جا
رتی ہے۔ ہاوس سے پیچھے ایک بوجھ پھانسی کی بوجھوں کی
حراج بننا رہا۔ سیاہ تمین انیس میں ٹھوڑے۔“

”سبز بے غرض کس“ کا یہ منظر، مازندانی زمین کی رتی اور شاہ بابا کی پیش
ہے۔

”سازمان کا مہینہ تھا۔ عورتیں سارے سارے پھانسی میدان میں
سازمان کی برکتوں کا حصہ بن رہی تھیں۔ شاخوں میں
تھوڑے پرے تھے۔ دلی تھوڑے جھوڑے، دلی بہار چلی، دلی

سارے کے کنارے بیٹھی لبروں سے کھیلتی تھی۔ ٹھنڈی ٹھنڈی خوشگوار ہوا، پانی کی ہلکی ہلکی پھوار، پہاڑوں کی نکھری ہوئی ہریائی۔ لبروں کے دغریب جھکولے موسم کو تو بہ شکن بنائے ہوئے تھے۔“

ناوں ”نودان“ کا یہ اقتباس بھی دیکھیے

”پہاڑی اپنی جھولی میں نئی جوانی کی دولت لے کر آ پہنچا۔ آم کے بیڑ دیووں ہاتھوں سے بورن خوشبو بانٹ رہے تھے اور کوئل شمع ڈایوں میں چھپی ہوئی موسیقی کا گیت وان کر رہی تھی۔“

یہ محض منظر کشی نہیں، فضا سفرینی نہیں بلکہ دھرتی کو سورگ بنانے کا جذبہ، گاہوں کو خوشیاں دیکھنے کا جتن، اور وہاں کے ماحول میں پھجھ کر دکھانے کی گمن ہے۔ پریم چند کا یہ عزم، حوصلہ ان کی بیشتر افسانوی اور غیر افسانوی تحریروں میں موجود ہے۔ اس بے حد حساس فنکار نے دیہاتوں کے دردناک کوائف کو قریب سے دیکھ کر محسوس کیا تھا تبھی تو پہلے افسانوی مجموعے کا نام ”سوز وطن“ رکھا۔ اس میں شامل کہانی ”میرا وطن ہے“ کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے

”میرے دل نے پھر گدگدایا اور میں زور سے کہہ نکلا۔ ہاں یہی میرا دیس ہے۔ یہی میرا پیارا وطن ہے اور میں نے میں گنگا کے کنارے ایک چھوٹی سی جھونپڑی بنوائی اور یہ میری خواہش اور آرزو ہے کہ اس جگہ میرا مکان ہو۔“

دوسروں کی آرزوؤں کو فوقیت دینے کا حساس پریم چند میں اس سے بیدار ہوا کہ وہ اپنے ہم وطنوں خصوصاً کسانوں کی سمجھتی کودیکھ رہے تھے اور ان کی تلمذات کو محسوس کر رہے تھے

”پوس کا مہینہ آیا۔ جہاں ساری رات کو موچا کرتے تھے وہاں سناٹا تھا۔ چاروں کے سبب وہ شامی سے کوڑ بند

کر کے پڑ رہے اور چھینگر کو دوستے تھے۔ ماگھ اور بھی تکلیف
دہا تھا۔“
(قربانی)

اور جینے کے مہینے میں تو
”بھئی بھئی، ہاں چھینگر ہے تو رستہ پر میں گمراہ کا گمراہ ہو جاتا
ہے۔“
(قربانی)

افسانے ”خون سفید“ میں پریم چند ملک کی بد حالی، ہندوستانی تہذیب و معاشرت کی
تباہی، رافیلہ کی قربانی کا ذکر اس صحت سے کرتے ہیں

”چیت کا مہینہ تھا لیکن، دو گھنٹوں پہلے انانک کے شہر کے اندر
گئے تھے، جہاں بسب موتیوں کے گرم چاہنے ہوئے تھے۔
جن کے دل سے چاہ اور سنت کی باتیں سنائی دیتی تھیں
وہاں آج تقدیر کا دن تھا۔ راجہ کا سزا سنائی دیتی تھی
بوند نہ رہی، جینے میں ایک سو سو سو سو سو سو سو سو سو
چلوں نہ رہے، خریف کی نفس بوائی میں فیاض ندرتے پنا
سار خزانہ شاید یہ ہی بار بار دیا تھا، چاہے سے بڑے اور
چھوٹے کے۔ مرنے والوں میں حاکم نے بھی، ہاں گئے،
سنا میں مندر تھی، یہ محبوب بیوتا تھا جس کی ایک سو سو سو
چاہے ہو، آرزوؤں کی نہیں خواہتے کی حاکم میں تھیں، ہاں
نے چپ تھیں یہ، ایک سو سو سو سو سو سو سو سو سو سو
پانی کی میدان میں خون کے نہ رہے، بوندے میں ندرتے میں نہ
تھیں، نہ حاکم میں چاہے تھے نہ چاہے میں حاکم نہ
تھیں میں پانی۔ شیب مسیبت کا ہونا تھا۔ جدتہ ایسے
حاکم میں، فیاض و باوقار تھے، حاکم میں حاکم ایسے
تھے۔ حاکم نے پناہ کے حاکم میں حاکم سے متعلق

ڈالے، پھر مویشیوں کی باری سائی اور جب روزی کا کوئی سہارا
نہ رہا، تب اپنے وطن پر جان دینے والے کسان بیوی بچوں کو
لے لے کر مزدوری کرنے کو نکلے۔“

دیہی زندگی کے ان مسائل کے تعلق سے پریم چند کا بنیادی خیال یہ تھا کہ
وہاں کی صاف ستھری قدرتی فضا میں پروان چڑھنے والی انسانی خوبیاں یعنی سادہ
لوحی، فراخ دلی، مروت، غیرت، انا، خودداری وغیرہ فنا ہو جاتی جا رہی ہیں۔ اس زوال
کے اسباب وہ ایک طرف تو سرکاری بل کاروں، محنتروں اور ان کے کارندوں میں
تلاش کرتے ہیں تو دوسری وجہ جہالت، زراعت کی نئی ایجادات سے چشم پوشی اور
توہم پرستی کو قرار دیتے ہیں۔ وہ ۱۵ جولائی ۱۹۳۳ء کے 'جاگرن' میں لکھتے ہیں

”ج بھارت کے کسان اتنے تباہ کیوں ہیں؟ اس لیے کہ
جب سے انگریزی شاसन شروع ہوا، یعنی آج سے ڈیڑھ سو
ورش پہلے سے وراثتی حکومت نے سدھو کسانوں کے ہتوں
(مٹادات) کی اپنیچھا (چشم پوشی) کی اور زمینداروں کے
ہتوں کا سہرا تھن (حمایت) ان ابھانگوں پر پڑیس کا،
زمین دار تعلقہ دار کا، سیٹھ سا ہو کا رکا، پنچسپ (اختصار) میں ہر

ایک ادھیکاری کا ظلم جیوں کا تیوں جا رہی ہے۔“

وہ قریبی خصوصیتی توجہ اس جانب مبذول کراتے ہیں کہ دیہاتیوں کی
غربت اور پستی میں استحصانی قوتوں کے حدود ان کی اپنی ضعیف عتدائی بھی
ہے۔ وہ اپنی حتمی، مذہبی عقیدت مندی اور روایتوں کے بندشوں میں صدیوں
جبر ہے۔ وہ ہیں اور اس حد تک مغلوب ہو چکے ہیں کہ روایتی اور مذہبی عقیدت
مندئی کی بندشوں کو توڑنے کے کوئی جتن بھی نہیں کرتے ہیں۔ ”گودون“ کا مرکزی
کردار سورنی جو دیہی معاشرے کی نیم پورنا خدائی کرتا ہے وہ پنڈت دتارین کے
دھمکی آمیز شاخوں کو منہ کر رہا ہے

”برہمن کے روپے! اس کی ایک پائی بھی دب گئی تو بڑی تیز
 گر نکلتی۔ ایسٹور نہ کرے کہ برہمن کا گتہ کسی پر گرے۔
 گھر اسے میں کوئی چلو بھر پانی دینے والا، گھر میں دیا جلانے
 والا بھی نہیں رہ جاتا۔ اس کا مذہب پرست دل دہل اٹھا۔ اس
 نے دوڑ کر پنڈت جی کے چہ پڑ لیے اور درد بھری آواز میں
 بولا ”مہاراج جب تک میں جیتا ہوں تمہاری ایک ایک پائی
 چکائوں گا۔“ (گنودان، ص ۳۶۰)

مذکورہ موضوع پر ”پانچ زمین دار“، ”پنچیت“، ”قرپانی“، ”سواسیہ
 کیوں“، ”گھاس وان“، ”دو تیل“، ”گلی ڈنڈ“، ”روشنی“، ”پوس کی رات“،
 ”نشن“ وغیرہ افسانے اور ناولوں میں ”چوکان بستی“، ”گوشہ صافیت“، ”میدن تمل“،
 ”گنودان“ اہم ہیں۔ اسی صرح غیر افسانوی تحقیقات میں ”زمانہ“، ”ادیب“،
 ”مریدان“، ”ہاتھوری“، ”چاند“، ”بھس“ اور ”چارن“ میں پچیس اسیہ اس مضامین،
 تب سے اور اداریہ اپنی زندگی کی منہ بونی تصویریں ہیں۔ مختلف پہلوؤں و چار
 کرتی ہوئی ان تحریروں کے توسط سے آج کا بحد عظیم یافتہ قاری بھی سمجھ لیتا ہے
 کہ پریم چند کے عہد میں ملک پر مسلط جاگیردارانہ ماس قماش کا تھا، دوران و
 حالت کس حد تک بدلتی تھی۔ پریم چند ۱۹۳۳ء کے ”چارن“ میں لکھتے ہیں
 ”بندوبستی کسانوں کی اس وقت جیسی قابل رحم حالت ہے،
 اسے وہی غنچوں میں پیش نہیں کر سکتا۔ ان کی بد جان وادہ خواہ
 جانتے ہیں یا ان کا خد جانتا ہے۔“

اس نثری ورثان پر چارنی خوب جاتے ہوئے دیکھتے ہیں

”کسانوں سے پاک روپیہ نے نہیں قوانین جہاں سے۔ ناتی کا
 جہاں ان بدن کرتا جاتا ہے۔ پاک روپیہ میں من جہاں
 جاتا ہے۔ حیات کی پیداوار سے نئی تک کی قیمت نہیں

آئی۔ محنت اور اس سہیلپائی کے اوپر غریب کسان لگان کہاں
سے دے۔ اس پر سرکار کا حکم ہے کہ لگان سختی سے وصول کیا
جائے۔“ (آشیاں برباد)

اپنے معاصرین کی طرح پریم چند نے بھی ابتداءً شہری زندگی پر توجہ دی
مگر ستر فیصد سے زائد آبادی میں پھیلی ہوئی منہسی، بیچاری اور کسمپرسی کو دیکھ کر ان کا
حسن دل تڑپ اٹھا۔ ان کے اندر کافکار جاگ اٹھا اور پھر انھوں نے بڑی یکسوئی
سے دیہی زندگی کے مسائل کو اپنا مقصد، پٹا فن بندہ اپنی زندگی بنالیا۔ وہ ”زمانہ“ مئی
۱۹۱۸ء کے شمارے میں ”زراعتی ترقی کیوں کر ہو سکتی ہے“ کے عنوان سے لکھتے ہیں۔
”ہندوستان ایک زراعتی ملک ہے اور ہمیشہ رہے گا لیکن کسی
ملک میں غلہ کی پیداوار کی طرف اتنی بے توجہی نہیں کی گئی جتنی
یہاں۔“

اور ایسا کیوں ہو رہا ہے وودقاری کو باور راتے ہیں کہ دراصل غلہ کی پیداوار بادی کی
رفتار کے مطابق نہیں بڑھی۔ کاشتکار ایسا منصوبہ بنانا بھی چاہے تو راو میں حائل
دشواریاں اس کے حوصلے پست کر دیتی ہیں۔ مذکورہ مضمون میں پریم چند ایک جگہ
لکھتے ہیں۔

”ہمارے کاشت کاروں کی مالی حالت خراب ہے، وہ غیر تعلیم
یافتہ ہیں اور زمین کے ہوارے اتنے زیادہ ہو گئے ہیں اور
ہوتے جا رہے ہیں کہ اب فرد فرد کسی عملی اصول پر کاشتکاری
رہنا غیر ممکن ہو گیا ہے۔“

مذ جب تک صاحب اقتدار حضرات اپنی خود غرضی سے دست بردور نہ ہوں گے،
کاشت کاروں کی حالت میں اصلاح کا ہونا محال ہے۔ ۱۳ اکتوبر ۱۹۳۳ء
میں ”کسانوں کی فلاح کمیٹی پرستار“ کے عنوان سے لکھتے ہیں
”کون نہیں جانتا کہ تجارت کے کسان بری طرح قرض کے

نیچے دبے ہوئے ہیں۔ ان کا پر ایہ (اکثر) کبھی کا م قرض سے ہی چلتا ہے۔ بیج وہ سود پر لیتے ہیں اور ایک کا ڈیڑھ ادا کرتے ہیں۔ پٹہ ایسا تو بزاز سے ادھار پیتے ہیں یا پٹھانوں سے۔ تیل بھی وہ پر یہ پھیر کر کرنے والے وی پاروں سے ہی ادھار لیا کرتے ہیں۔ شادی، نمی، تیرتھ، ورت میں تو اپنی ستمنا رکشا کے لیے انھیں قرض لینا ہی پڑتا ہے اور اس قرض کا سود کم سے کم کچیس روپے سا۔ نہ ہے۔ زیادہ کی کوئی سہا نہیں۔“

مہند خدی کا بے بس کسان جو مقتدر و مقتدم تشہیر کرتا وہ ایک بار قرض سے بے برس کی دانگی نہیں کر پاتا بلکہ اسے اپنا نصیب سمجھ کر ورتے میں چھوڑ جاتا جسے نئی سسل قبول کرتی۔ پریم چند مذکورہ مخمون میں آگے لکھتے ہیں

”اکثر تو یہ ہوتا ہے کہ کسان کی پیداوار تھوڑی سی ہی صاف ہو جاتی ہے۔ زمین درنے لینا مکان وصول کرنا، سہا ہو کارنے اپنی باقی کسان ہاتھ چھڑ کر اپنی تھوڑی ورتا ہوا گھر جاتا ہے اور پہلے ہی دن سے پھر قرض لینا شروع کرتا ہے۔“

پریم چند نے سود، لکان، قرض جیسے مسائل پر ناموں اور افسانوں کے علاوہ اپنے اداروں اور کاموں کے ذریعے بھی مختلف تجویز پیش کی ہیں۔ ”کسان سہا ایک یونٹ“ کی بنیاد پڑتی ہوئی ۱۹۳۶ء میں لگتی ہیں

”کسان کے قرض سے یہ سہا بیوں کے لیے یا بیج کے لیے یا کھانے کے لیے۔ اس ویدی سرکار رز (قرض) سے موت مراد ہے، تو وہ مرثک (کسان کھیتی ہے) سوچ کا ادھار کرتی۔“

نئی سرین انھوں نے۔ اگست ۱۹۳۳ء کے کام میں ”شیش سہا ایک بیٹیوں کی نذر ورت“ کی وضاحت کی ہے

”کرشی بھارت کا مکھیہ ویہ سائے ہے پر اسے نوچنے والے تو
سب ہیں، اس کو پروتساہن دینے والا کوئی نہیں۔ اسے بھوکوں
مر مر، پیسے پیسے کے لیے مہا جن کا منہ دیکھ راپنا جیون کا ٹاپڑا
ہے۔“

در اصل طلوع ہوتی ہوئی کراوی کا یہ نسیب کسانوں کے لیے چاہتا تھا کہ
۱۔ پنچائی پورا قلم کیے جائیں۔

۲۔ سودن حد باندھ دی جائے اور ایک ایسا ایکٹ پاس کر لیا جائے کہ کسان
مدت سے اپنے حساب کی غل کی درخواست کر سکے۔

۳۔ ہر ایک مہا جن کو ٹھیک ٹھیک حساب رکھنے کے لیے مجبور کیا جائے۔

۴۔ جب تک بہت زیادہ لوگ نہ ہو جائے ان پر ڈگریوں کی قلیل عداوتوں
سے نہ کرائی جائے۔

۵۔ کوئی کسان قرحوں کی ڈگری کے لیے گرفتار نہ کیا جائے۔

پریم چند کے یہ منصوبے محض نعرے نہیں تھے جن کی صرف گونج سنائی دیتی
ہے۔ وہ انہیں عملی جامہ پہنانے پر یقین رکھتے تھے۔ اپنی دورانی میں فرق ہوتا
ہے۔ گنتار کے غازی عملی زندگی میں حاشیہ پر نظر آتے ہیں۔ پریم چند قلم کے سپاہی
تھے۔ اسی لیے ان کے منصوبے کا مرید شیخ علی کے خواب نہ بن سکے۔ وہ، ضعیف سے
سہلی جیتے ہوئے مستقبل کی طرف دیکھتے اور حال کو خوش حال بنانے کے جتن کرتے
ہیں۔ اپنی جیتے کی بہ صورت حال پر وہ جیتے جگے میں ”دیش کی ورتن اسکتھیں“
کے عنوان سے لکھتے ہیں

”نہار اپنے کسان بانیوں سے بھی انور و دھ (التماس) ہے

کہ وہ مہا تپاتی کو اپنا سچا غیتا مانیں اور ان کے بتائے ہوئے

مارگ (راستہ) سے جا کر جی و پت (بے قرار) نہ ہوں۔

غریبوں اور وچیتوں کا مہا تپاتی سے برا شہر چٹک (بہی خواہ)

سفسار میں دوسرا نہیں ہے۔ دوسرا کوئی گڑبی اگر ان سے کچھ اور کہتا ہے تو اس سے کہہ دیں کہ پہلے آکر ہماری طرح بل میں جھو، پسینہ بہاؤ، ہماری بی برادری کے ایک گنگ (حصہ) بن جاؤ، تب ہم تمہاری سنیں گے۔ اپنی وکالت چلانے کے لیے آنے والے چناؤ میں اسٹاپینے کے لیے تھو (نیو) اپنی دیوسانے وردی (کاروباری ترقی) کے لیے ہماری خوشامد نہ کرو۔ ترقی کی سڑک سے جو ٹھیکہ رخیل رہے ہو اسے ہم خوب جانتے ہیں۔ جو وہ لمحوں میں رہتے ہیں، میروں کی زندگی بسر کرتے ہیں، موٹر کے نیچے ایک قدم نہیں چل سکتے، جن کو بھوجن کے لیے ترہاں چاہیے، وہ کیا جائیں گے غریبوں پر کیا گزرتی ہے۔ وہ تو آگ کا کرچل دیتے ہیں، گر جتے ہیں غریبوں کے۔ اس وقت اگر ہمارے سامنے جمالی سوتی اپنا سے ہاتھ نہیں میں گے اور مہا متابی کے وار (رو) سے بہت جائیں گے، تو انہیں ہمیشہ کے لیے پچھتاہا پڑے گا۔

(جل ۱۲ - جلد ۲۲)

بدشہ پر کم چند کے مہر کے دیہی مسائل ورن کے تھانے مخصوص تھے۔ ان میں نمایاں فرق تھا۔ جدید کمنا ورن کے ان ورن میں گاہوں کے ماننے کی سہولتیں ہیں مگر یہ وہ ورن سے پوری طرح فی بدو احسان کی حالت میں ہیں؟ یہ انسانی مشینوں کی ایجادات سے وہ ورن میں داشت سے رغبت برتی ہے؟ یہ ایسا قوس میں بنے کاروبار میں فروغ پارہا ہے؟ یہ تاش معاش میں شری صرف جمانے کا سلسلہ رک گیا ہے؟ یہ ہمارے ملک زراعت کے میدان میں خود نہیں ہوا ہے؟ یہ تو یہ سب کہ پورے ملک و خدائی جنات کے معاش میں خود نہیں بنانے کے ایجابات کی ہیں لیکن ہائی کی آمدنی اتنی کم ہے کہ اس سے اس وقت کی جر

پیٹ روٹی ہی مہیا ہو سکتی ہے اور تقریباً چالیس فیصد گھروں کے لیے بجلی کی فراہمی اور
 رسوائی گیس آج بھی ایک خواب ہے۔ اس پمپوشن میں کیا آج کا کسان قرض کے
 بوجھ سے گھبرا کر خودکشی نہیں کر رہا ہے؟ کیا ان سے ڈرا دھمکا کر کام نہیں لیا جا رہا
 ہے؟ کیا ان کی بہو بیٹیوں کی عزت محفوظ ہے یا ان کے اہل و عیال شہم سیر ہو کر
 زندگی بسر کرنے لگے ہیں؟ ظاہر ہے جواب نشی میں ہے کیونکہ آزادی کی چھ دہائیاں
 گزر جانے کے باوجود آج بھی ہندوستان کی اکثریت دیہاتوں میں بستی ہے تو پھر
 ان معاملات سے چشم پوشی کیوں؟ غذائی اجناس کی پیداوار بڑھانے کے اقدام میں
 اس قدر تباہی کیوں؟ زراعتی زمین کا غیر زراعتی کاموں میں استعمال کا جواز کیا ہے؟
 کیوں آج بھی وہاں کی خواتین لکڑی، کوئلہ اور دیگر روایتی ہندھن کا استعمال کرنے
 کے لیے مجبور ہیں۔ ملک کی اقتصادی اور صنعتی ترقی کا فائدہ ابھی تک عام آدمی کو نہیں
 پہنچا ہے تو اس کا سبب کیا ہے؟ سوالات کے سنبھود میں یہ بھی سوں اٹھتا ہے کہ کیا
 اس کی تمام تر ذمہ داری ہماری قومی پالیسی اور ہمارے قائدین پر ہے؟ ہمارا کوئی
 فرض نہیں؟ اور اگر ہے تو وہ کیا؟ لمحہ فکریہ اس جانب ذہن کو ملتفت کرتا ہے
 کہ نت نئے اور پُرکشش منصوبوں کے باوجود ہم ان کو پوری طرح سے روزی، بجلی،
 پانی، تعلیم اور طبی سہولیات فراہم نہیں کر سکتے ہیں اور جب تک ہم یہ سب پورا نہیں کر
 پائیں گے، زمین کو جنت اور کاشتکار کو خوشحال بنانے کا خواب ادھورا رہے گا۔ شہنی
 اور بقرہ کے ہر دور میں پریم چند کی تحریروں کی اہمیت نہ صرف برقرار رہے گی
 بلکہ ان کی افادیت اور بھی بڑھتی جائے گی۔

ہندو پاک میں رشتہ ہم سائیگی (فلکشن کے حوالے سے)

۱۹۴۷ء میں برصغیر کے نقشے پر چینی گئی یہ نے بنا ہر صدیوں کے رشتوں کو تقسیم کر دیا اور پھر بربریت کا وہ بڑا ناسخ جس خطے زمین پر شروع ہوا جو تہذیب و تمدن کا گہوارہ کہلاتا تھا اور جس میں پروان چڑھنے والے میل ملاپ و باہمی رشتہ کب عمل سے قلمبند کیا گیا تھا۔ اس سانحہ تقسیم پر فوج رقمرا اٹھے۔ "ہے رشتہ" اور "یہ خدا" کی صد ہاں کے بیچ کسی نے کہا "ہم رشتہ ہیں" تو کسی نے "اور انسان مر گیا" کا غر و ہندیا۔ غور صاحب بات یہ ہے کہ اس پر آشوب دور میں بھی ہمارے اندیشوں کا رویہ مثبت کیوں رہتا، اور اس کے لیے انہوں نے کیا کیا جتن کیے؟ جب تک ہم اس کا تجزیہ نہیں کریں گے، آج کے ہندو پاک رشتوں پر پوری صورت رشتہ نہیں پر سکتی ہے۔ کیونکہ سیاست اور اقتصادی بات کے بڑھتے اثرات ہماری زندگیوں میں تیزی سے دخیل ہو رہے ہیں اور ان کے منفی اثرات نے شخصیات کو بڑی حد تک بدل دیا ہے۔ اسے میں قانون حیدرہ خصوصاً اب بہتر رہنمائی کا فریضہ انہی صواب سے سکتا ہے۔

رشتوں کی معنویت اس وقت کچھ گہرا کرنے لگتی ہے جب "وہ چاہیے" غلطی، دانش مندوں کی بنائی ہوئی محدود وراثت کہلاتا ہے اور جو جتنی وہ سائے کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ اس دور کے تقریباً تمام بڑے اندیشوں سے اس کا

بھر پور تصورات ملتا ہے۔ انھوں نے رشتوں اور عقیدوں کے احترام میں، ماحرری طور پر جو درار پڑی تھی اُسے نہایت منظم طریقے سے پر کیا، اور یہ احساس دیا کہ ہم دسبرہ اور محرم۔ دیوانی اور شبِ برات مل کر منایا کرتے تھے۔ مسلمان شوق اور جذبے کے ساتھ رام اور کرشن کے کردار بننے کے لیے بیتاب رہتے تھے تو غیر مسلم، حضرت عباس کا علم لیے ہوئے ماتم کرتے دکھائی دیتے تھے۔ رشتہ ہم سائیکل کے ان پہلوؤں کو بزرگ ادیبوں نے بلاشبہ فکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے لیکن قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے اسے ایک نئی سمت عطا کر دی ہے۔ بعد کی نسل میں لکھی جانے والی ایک کہانی 'کیر' (طارق چھتری) میں پنڈت برج کشور، حمید کو بے حد عزیز رکھتا ہے، اُسے کرشن کے روپ میں دیکھتا ہے اور کنہیا کو بے کرپکا رہتا ہے۔ پڑوسی کے بچے کی چاہت کا یہ عالم ہے کہ جہنم اشمنی کے موقع پر کسی ہندو بچے کو کرشن بنانے کے بجائے وہ حمید کا انتخاب کرتا ہے۔ کنہیا کی شکل میں اسے سچا سنا رہتا ہے۔ اسی صرح "بندوق" (حارق چھتری) کے مسمر کردار شیخ سیم امین کو اس قہجے کے ہندو ملک چھوڑ کر جانے سے روک دیتے ہیں۔ کہانی کا یہ اقتباس مدِ حفظ ہو

"وکیل دیا نند ہاتھ جوڑ کر کھڑے ہو گئے۔" شیخ

صاحب یہ آپ کیا کر رہے ہیں؟" سیٹھ دیوی سرن نے

جھک کر ان کے گھٹنے پر ہاتھ رکھ دیا۔ "ہماری ورہستی کی

حزت آپ کے جدوں میں ہے؟" پنڈت جیر شاد نے

گہستہ سے کہا۔ "چپے، اپس۔" تم آپ کو اس صرح نہیں

جانے دیں گے۔" اور سب دک قدم سے قدم مارا اپنے

قہجے نچا م پور کی حرف چل پڑا۔"

کتے و بد نیک سٹوڈنٹ کتے پاکستان کی بات اس سر زمین پر ہونی جس

کی شہر میں ہر ہر تہذیب سے جو مختلف تہذیبوں کے شہر اک سے وجود

میں آتی اور پھر کچھ اسباب کی بنا پر سے تقسیم جیسے سانچہ ہاں منا کرنا پڑتا تھا۔
 راجہ کے بعد جب ایک ٹیم کوئی صورت پیدا ہوئی تو حساس ہو کر کہہ دیا کہ
 صدیوں کے رشتے محض دوسلوں میں تقسیم ہو جانے سے کمزور کیسے پڑ سکتے ہیں۔
 بڑے سخی کا یہ حال کہ جو بڑے بڑے سے مستحق رشتوں کا نام نہ رہا ہے وہ بغیر ان کی جان
 سے ایک ہونے کے باوجود راجہ کے خوشبو رشتوں کو تو ختم کرنے پر آمادہ ہو گیا ہے
 جتنی کہتا رہا ہے اور کھند و بختی کر رہا ہے۔ آج ہم دیکھتے ہیں کہ ہندوستان، پاکستان
 اور بنگلہ دیش کے بیشتر لوگ راجہ کی تین پادریوں کو بھلا کر ایک اقلیت پر دھکی کر صحت
 برقرار کر رہے ہیں۔ بھٹی ن رشتوں میں منہ پڑھنے والی عورتوں سے نا اعلیٰوں کی پیدا
 ہو چکی ہیں لیکن جلد ہی دیوبند اور اہل حق و ششوں سے، پھر سے ایک دور سے
 کے لیے محبت کے جذبات برسرِ موج ہوتے ہیں۔ اگر یہ سب کچھ تو شاہد محنت نہ ہو کہ
 سیاسی طور پر جب ہمارے آپس کی تعلقات شدید ہوتے ہیں تو ان کے مابین پڑھائی
 ہوئی عورتوں کے رشتوں کا نام نہیں چھوڑتے بلکہ تیس دن اور اب ان کی حالت
 کے قریب سے نہیں سنبھال سکتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کی اپنی اور بھارتی
 سرزمینوں پاکستان کے عوام نے یہ پہچانی کہ باہر میں ہوتی ہیں تو پاکستان کے عوام
 دوستی، اگر سب کو دیکھ کر کہ ہاں میں ہاں ملتی ہوتی ہیں۔ اب کے عوام و خدایوں اور
 قوموں کی عورتوں سے جتنی ہم سب کی فلاح پر مبنی ہے۔ جہاں تک اپنی رسالت کا تعلق
 ہے انوں ملکوں کے ایسے انوں کے لیے چھپ رہے ہیں اور یہ ان کے
 خیر و برکتوں اور خیر و برکتوں سے عوام کو آگے رہا ہے۔

اب پانچواں دن کا قیام ہوتا ہے۔ ہندوستان کی عورتوں کی حالت کا رنگ
 سب پر حاوی ہے۔ تمام اصناف اب میں ایک دور سے کے لیے ایک دور پر آئی ہیں
 اور یہاں جا سکتا ہے اس صورت کشی میں یہ رنگ زیادہ بگڑا ہوا ہے۔ عورتوں کی
 زمین کے آسمان کے رشتے ہمارے ملتے ہیں کہ انسانی رشتوں کی بھٹی اور بھٹی
 صورت حال کی جھکی جامع ہے اور اس میں انسانی نفسان اور انسانی نفس میں سب

ہوتی ہے ویسی کسی دوسرے فن میں ہمیں نہیں ملتی ہے۔ ناولوں میں شکست (کاشن چندر ۱۹۴۳ء) آگ کا دریا (قرۃ العین حیدر ۱۹۵۹ء) خدا کی بستی (شوکت صدیقی ۱۹۵۹ء) اداس نسیم (عبداللہ حسین ۱۹۶۲ء) پرانی دھرتی اپنے لوگ (جتندر بدو ۱۹۷۷ء) آخر شب کے ہم سفر (قرۃ العین حیدر ۱۹۷۹ء) فرار (ظفر پیامی ۱۹۸۶ء) اللہ میگھ دے (طارق محمود ۱۹۸۶ء) دو گز زمین (عبدالعزیز ۱۹۸۸ء) چاندنی بیگم (قرۃ العین حیدر ۱۹۹۰ء) نادار لوگ (عبداللہ حسین) خواب رو (جوگیندر پال ۱۹۹۱ء) فرات (حسین الحق ۱۹۹۲ء) بین (مشرف عالم ذوقی ۱۹۹۵ء) رکھ (مستنصر حسین تارڑ ۱۹۹۷ء) وغیرہ میں مختلف واقعات و کردار کے سہارے فیصلوں کو منانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طرح فسانوں میں جلد وطن (قرۃ العین حیدر)، شہر افسوس (انتظار حسین)، ہزار پایہ (خادمہ حسین)، کہانی مجھے لکھتی ہے (احمد ہمیش)، گمے میں آگاہ شہر (رشید امجد)، رہائی (حسن منظر)، خزاں درخزاں (مرزا ادیب)، ایک شہری پاکستان کا (رام لعل) صبح ہونے تک (سیمہ رضا) سب رستے مسدود ہوئے (امراؤ طارق)، راستہ بند ہے (جیدنی بانو)، معدوم ابن معدوم ابن معدوم (زاہد حنا) ڈار سے بچھڑے (سید محمد اشرف) جتے ہوئے جنگل کی روشنی (خادمہ جویہ)، بند راستے (ابن کنول) وغیرہ میں پڑوسی پن کو فوقیت دی گئی ہے۔

مذکورہ تخلیقات میں بچھڑنے کا غم، کھوجنے کی سب اور گلے لگانے کی تڑپ شدت سے متی ہے۔ ہندوستانی فن پاروں میں ان تمام رسم و رواج، تیج تیوہار کا ذکر نہایت مؤثر طریقے سے کیا جا رہا ہے جو تین پاکستان یا ہندویش سے منسوب ہیں۔ یہی صورت حال پاکستانی فیشن کی ہے۔ مکی دادا ہندو پاک بچھر کا ایک یہ جیتا جاگتا کردار ہے جسے اسد محمد خان نے ہم ساری کے سانچے میں نہایت خوبی سے ڈھال دیا ہے۔ ہنسٹ چٹنی اور میس کچی کے تیوہار، اسٹریٹس کا ڈراما اور بانسری کی دھن کا سیمی ڈراما "جاگتھوس" اور "نادر روک" میں ہوا ہے۔ یہ رانجی، سوہنی مہیوں

کئی بھی دونوں طرف کے پنجاب میں اسی طرح مقبول ہیں۔ گروہ حدود نے
رشتوں کو منادیا ہوتا تو ہندسیہ چل کی آتما کیوں پاکستان میں کاتی گنگداتی سنائی
دیتی۔ ساتھ ساتھ وہاں مستحق کیوں ہے؟ اسد محمد خاں نرہد کے کنارے کے
ماحول اور ثقافت کیوں یاد کرتے ہیں

”دریا کو ابلی اور گولی کو دریا، دو سو برس میں پناہ ہے اور
کتنی پان سو برس میں جو کہ راست ہوتا ہے۔ میرے پناہ دریا
کوئی نہیں، اس سے تھبہ، میرے پرکھوں کا پناہ ہوا دریا
نرہد اور یہ نرہد؟ ست پر، یہ چر سموچا ہندسیہ چل۔

ورجی؟ ہندو

اروہ اور چپوت باپ بیٹے، مارنگ اور مارنگ
کنور ہرم مارنگ سنگھ، جیتی

ارنو ہرم مارنگ سنگھ، جیتی۔ مارپک ہرم مارپک

کہ جیسے مانتی ہائیوں میں نرہد کو ہونا چاہیے

جلد قامت، گوری چلی (اسد محمد خاں)

یہ تو خاں ہندوستانی رنگ ہے تو چر پاکستان میں سے کیوں پیش کیا جا رہا ہے؟
اس سے کہ پناہ سے رشتہ منقطع نہیں ہوتا، اور جب ایک کے اس میں
پڑھائیوں کے لیے تھی ترب اور رشتوں کی نیت ہے تو عموماً محبت ہوتی ہے یونہی
ایک عموماً نہ ہندوستانی ہے۔

پڑھائیوں کے رشتوں کی معافیت پر ہندوستان نے فہمے اور ناس ٹکٹے سے
تیں اور ہندوستان کے ہیں۔ میں اپنی بات ہندوستان سے ان تین ایسوں میں
محمد، اور ہندوستان کے اپنے ہندوستان میں تھیں سے عرب ہندوستان سے۔ میری
میں اسد محمد خاں، خاندان چاہید اور ہندوستان سے۔ ان کی ہندوستان سے
نہج کے ہندوستان کے ہندوستان اور ہندوستان کے ہندوستان سے ہیں تو

ہمیں ان کے تجربات، مشاہدات اور ان کا بڑی ملک کے لیے عوامی جذبہ کچھلی نسل سے کچھ مختلف نظر آتا ہے۔ مثلاً ابن کنون "بندر راستے" میں بڑی سادگی سے ہندو پاک کی تبدیلی کا ذکر کرتے ہیں۔ مرکزی سردار خالد دیکھتا ہے کہ مٹی کے ٹوٹے چبوتے مکانوں کی جگہ سیمنٹ کے پختہ مکانات نے لے لی ہے۔ سڑک اور گلیوں میں گئے ہوئے بجلی کے اونچے اونچے کھمبے پر بیٹھ گئی ہوئی لائٹوں کو منہ چڑھا رہے ہیں۔ چچا قاضی محمود حسین کی ڈیوڑھی، لہ شور کی ریل کے گودام میں بدل چکی ہے اگر نہیں بد۔ بے وقاحت اور محبت کا رشتہ۔ بلاشبہ اب رحیم گڑھ زمیندار کے رحم و کرم پر نہیں ہے مگر تعصب اور تنگ نظری کا غبار پڑا اٹھ رہا ہے اور شدت پسند عنصر ہم سب کی کے رشتے کو مجروح کرنے کے درپے ہیں۔ یہ غیہ فطری کوشش فطری رشتوں کے مابین حائل نہیں ہو سکتی، یہی تاثر مذکورہ کہانی سے ملتا ہے۔ جعفر فیانی حد ہندی اور ان میں پختہ ہوئے رشتوں کی معنویت کو خالد جاوید نے بالکل اچھوتے ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ انساؤں سے تیسرے خانی زمین بسائی گئی تو سرحدیں بنتی بڑتی رہیں مگر ایک دوسرے سے منسلک رہیں جیسے ایک رشتہ دوسرے سے جڑ ہوتا ہے۔ زمین تو جعفر فیانی حد ہندیوں کی وجہ سے تبدیل ہوئی رہی ہے مگر انسانی رشتوں کو منقسم کرنے والے ہم خود ہیں

"یہ غریب لوگوں کی ہستی تھی۔ سارے مچنے میں قطرے سے بنے ہوئے تھے یہ ایک جیسی کسمیری بیان کرتے ہوئے مکانات تھے۔ گلی کے دائیں طرف کے موڑ سے تھوڑے آگے ہندوؤں کی بڑی آبادی تھی، مگر بائیں موڑ سے آگے وہ رتک مسلمانوں کی آبادی تھی۔ اس کے بعد ایک چھوٹا سا قبرستان پڑتا تھا، پھر کھیت شروع ہو جاتے تھے۔ کھیتوں کے آخری سرے پر مرگٹ تھا، بٹنیوں کا مرگٹ۔" (خالد جاوید)

ان قبرستان کے منظر اور پس منظر کے توسط سے کہانی کا مطالعہ کریں تو خالد جاوید

نے تاریخ، جغرافیہ، رسم الخط وغیرہ کے نام نہ لے کر تعلق کو بے بنیاد ثابت کیا ہے کیونکہ یہ سب برسے ہیں۔ وہ اس جغرافیائی نقشے کے چین استور میں انسانی رشتوں کے تاثر کو بھارتے ہیں۔ شماروں اور حدیثوں کے ذریعے ان پر گت آئے وے عنصروں پر ضرب لگاتے ہوئے ان میں باہمی وابستگی بازی کر دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ حد بندی انسانیت کو بھون کر دیتی ہے۔

سید محمد شرف الدین کی تخلیقات میں "بہارِ سنی" کے اردی ایک زیریں ہر نہایت آہستہ روش سے جاری، ساری نھر آتی ہے۔ اس ہر کے پس پشت زندگی کی ہر کی معنویت چھپی ہوئی ہے۔ اس معنویت کا رشتہ مختلف رنگوں اور مختلف زاویوں سے ہے۔ حرارت و حرارت کی تعرضی کے تحت جاے پیدا ش سے آواز چا جانے، انسان اپنے بچپن کی کھلی مٹھی یادوں سے وابستہ آئینوں میں محبت کے مس کو جبرائیل پاتا ہے۔ یادیں سے چوکے لگتی ہیں اور پس کر اپنے سر جانے کے سے سہاتی ہیں اور اوچ و مرتعی اس پر مٹھیں کر پاتے۔ یہ *ion* سے پتر کے میں نہایت موثر انداز میں آتی ہے۔

ان سے پتر کے میں بلند آسمان و چہرہ نہ جانے اس میں مہاجر اپنے ان سے ان یادوں و معدوم نہیں کر پاتا جو اس کے بچپن اور جوانی سے وابستہ ہیں۔ یہ یادیں سے بار بار اپنے اور اپنے ہزاروں سے آتن و پتر سے اگھنے پر ملتی ہیں۔ اس کی خواہشیں مارنے لگیں

یادِ ستان آئے۔ بعد میں اس نے

وہ نام نہیں رہا جہاں یہ چہن نے موت کی دیوں کی

تھیں، جہاں یہ سے چہن نے چہن سے چہن سے

محبت سے یہ تھا کہ یہ میں وہی میں سے یہیں

وہ کے بندوں کے نقش چہن سے۔ وہ بانجہ

سے ان میں جانے سے میں جہاں میں چہن سے

کر دیکھتا ہے۔“ (سید محمد اشرف)

اُس کے لیے کبھی تو دھرتی کا لمس کشش کا باعث بنتا ہے تو کبھی بچپن کے دوست یاد آتے ہیں اور کبھی اُن سے وابستہ چھوٹی چھوٹی باتیں اسے اپنے آبائی وطن آنے پر کساتی ہیں مگر وہ ہزار جتن کے باوجود بندوستان نہیں آنے پاتا ہے۔ پڑوس کے ان اضطرابِ اساحت کے مرب کو سید محمد اشرف نے فنکارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔

ن تخلیقات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ ادیبوں کی خواہش دونوں ملکوں کے آپسی تعلقات کو مستحکم کرنے اور ہمہ سائیگی کے رشتے کو گہر بنانے کی رہی ہے۔ خوش آئند بات یہ ہے کہ اب حکمران بھی اس بنیادی ضرورت کو محسوس کرنے لگے ہیں لہذا اُن کی ذمہ داری اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ وہ ادبی کتابوں اور رسالوں کی آمد و رفت اور خرید و فروخت کے لیے آسانیاں مہیا کرائیں تاکہ ادیبوں کا یہ مشن اپنے مقصد میں خاطر خواہ کامیابی حاصل کر سکے۔

بیان و بیانہ کی آویزش

فمن تصدوئی کے شیعہ حناہ میں بیانہ کو ذیت حاصل ہے۔ بیانہ کے بغیر کسی قصے کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا ہے۔ مگر قصے کا بیانہ عام بیان سے مختلف ہوا کرتا ہے۔ عام بیان میں نہ ف ترسیں و نہ نریت حاصل رہتی ہے جبکہ قصے کا بیانہ ہمیشہ انبہار پر مبنی رہتا ہے۔ لہذا یہاں تو فنی تصدوئی کی تفصیل دینی ہے کہ محض ایک جزو ہے لیکن وقت کے بہاؤ کے ساتھ یہ لسانہ ایک خودمختار اور بے حد مختلف بن چکا ہے جس کا پانچ حصہ انبہار ہے، اپنے فنی تجاٹے ہیں، اور بعض اوقات صاف ہیں۔

دانش کے لڑکچوں سے تھک کر، انہیں تو اندر نہ بولوا کہ بیانہ کے تصدوئیات اور اس کی تعبیرات میں بڑی تبدیلیوں آتی ہیں مثلاً داستانوں کا بیانہ، حقیقت پسند نگارش کے بیانہ سے کچھ مختلف تھا۔ داستان کے راوی کی روشنی میں ہوتی تھی کہ وہ قصہ و چارہ رکھے، اور ہر مغز پر اپنی قوت اختراع سے کام لے کر قصے میں باطنی دنیا کو ظاہر کر دے۔ لہذا اس کے قہار سے بانی دوسرے راوی مختلف رہے یہاں اس نے اپنے اپنے پیرایہ کو اختیار کیا، اس کا معیار اور راوی کی مانت اس کا اپنی تخیل و تخیل میں ہوتا رہتا ہے۔

دوسرے راویوں میں آئے۔ بعد داستان کا بیانہ جس کی نشاۃ ثانیہ ہوئی۔ دوسرے راویوں میں یہ نظام پیدا ہوا۔ اوقات کچھ قصے نے اس پیرایہ میں مدد سے بعض راویوں نے اس میں کچھ تبدیلیاں کی ہیں۔ اور کچھ راویوں نے اس میں کچھ تبدیلیاں کی ہیں۔

بھی ہوں تو فوق الفطرت نہ معلوم ہوں اور کہانی میں زبان میں بیان کی جائے جو عام زبان سے بہت دور نہ ہو۔

بیسویں صدی میں اصلاح پسندی، رومانیت اور سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری کے ساتھ بیانیہ کی نوعیت میں تبدیلی آنا لازمی تھا۔ ادب کے مارکی تصور کی گرفت کمزور ہوئی تو افسانہ میں بیانیہ تہہ دار ہوتا چلا گیا، اور جب جدیدیت کے رجحان نے انفرادی وجود اور ذات کو تخلیق کا مرکزی احساس بنا کر، پلاٹ اور کردار کے بغیر افسانے کو پلاٹ کے بجائے شعور کی رو اور آزاد خیال خیال افسانہ کا مخصوص پیرایہ انصہار بنا، اور بہت جلد حاد متی، استعاراتی، تمثیلی و تجربی افسانے اس عہد کا نشان قرار بن گئے۔ نفسیاتی اور انسانی تصور بر وقت اور فلسفہ وجودیت پر بھی خاصی توجہ دی گئی۔ یہ خیال درست نہیں ہے کہ تجربی افسانے میں بیانیہ ہوتا ہی نہیں۔ دراصل غلط بیانیہ، بیان کے تہہ دار تصور کا احاطہ کرتا ہے۔ بیان کے بغیر افسانہ وجود میں نہیں آتا ہذا بیانیہ محض واقعات کی منطقی ترتیب سے عبارت نہیں ہے اور بیانیہ Story Line کا دورانہ بھی نہیں ہے۔

جب یہ تسلیم کر لیا گیا کہ افسانوی ادب میں بیانیہ ایک لازمی عنصر ہے تو تجسس بڑھتا ہے کہ آخر یہ بیانیہ ہے کیا؟ اس میں در بیان میں کیا فرق ہے؟ کیا بیانیہ بیان بھی ہے؟ اور کیا بیانیہ بیان بھی ہے؟ غور کیا تو احساس ہوا کہ بیان کو تو ہم Statement کے معنی میں لے سکتے ہیں مگر بیانیہ Statement نہیں ہے، Narration کے معنی میں تو بیان موجود رہتا ہے مگر بیان میں بیانیہ کی موجودگی کا امکان شاذ ہی ہوتا ہے کیونکہ بیان میں بیان کنندہ کا موجود رہنا ضروری نہیں ہے جیسا کہ صحافتی بیان میں نظر آتا ہے، اور اگر بیان کنندہ (رہی) ہے بھی تو وہ چھپا ہوا ہے۔ اس کا سامنے آنا ضروری نہیں ہے مگر بیانیہ میں بیان کنندہ کی موجودگی ضروری ہے جیسا کہ بالعموم افسانوں اور ناولوں میں

ہوا کرتا ہے۔

جدید فسانوں میں بیانیہ کی گہر شہدگی کا ذکر ہوتا ہے مگر خود مہر شہدگی کا ذکر کرنے والے بھی اس مہر شہدگی کے اصل مطلب سے شائد واقف نہیں ہیں۔ غور کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ جدید فسانوں میں بیان تو موجود تھا مگر بیان کنندہ بڑی حد تک غائب تھا اور یہی غیب بیان کو بیانیہ بننے سے روکتا ہے۔ اس لیے جدید فسانوں میں بیانیہ (Narration) کے غائب ہونے کی بات کی جاتی ہے مگر حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ جدید فسانوں کے دستہ میں سے بیانیہ کی مہر شہدگی کے بعد جدید فسانوں میں پائے جانے والے اصل منہ کی تلاش نہیں کی کیونکہ اگر بیانیہ غائب ہوا تو کیا یہ نہ فک بیان (Statement) موجود ہے؟۔۔۔ غائب ہے کہ اس کا جواب بھی نہیں ہے کیوں کہ جدید ویوں نے ترقی پسند فسانوں پر جو اعتراضات کیے اس کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ ترقی پسند فسانوں میں (منہ، ہیرہ کی اور کسی حد تک برش چندر و پیور) جو بیانیہ ہے وہ سچا ہے۔ اب اس سچا بیانیہ میں بیان کنندہ اور اس کی تباہی تلاش کیوں نہ کیا جائے مگر حسب اس تا بیان سچا ہے تمہید بیان، بیانیہ نہیں ہے نہ فک بیان یعنی Statement ہے۔

ترقی پسند فسانوں میں موجود بیان (Statement) کے سچا پائی ورنہ نہ ہونے کے لیے اور بیان و قلم کے لیے یہ جدید "ویوں" نے بدانت کے مختلف میدان اختیار کیے جن میں تخلیق، پیر، تشویر، متحرک، حرارت وغیرہ، اختلاص اور بارانی حاصل تھی مگر انہیں نشان رہے کہ مذکورہ بار تباہ صنعتوں کا ستوں بیان کے ترفع (Dimensions) کی ایک تعمیر کی تلاش ہے۔ یہ ویوں سچا یہ تہا ہے نہ صنعت یعنی Craftmanship یا تخلیق (Creation) سے یا تعلق ہے۔ یہ ایک مہر شہدگی پر مبنی تہا جو مہر شہدگی سے صنعت یعنی تخلیق کے مہر شہدگی تو

داخل ہے مگر فی نفسہ صنعت گری تخلیق نہیں ہے۔ اسے بازی گری کی صنف میں رکھا جاسکتا ہے حالانکہ خود بازی گری میں بھی جو محنت، ریاخت اور فنی استغراق مطلوب ہے وہ بازی گری کو بھی تخلیق کے مدارج تک پہنچا سکتا ہے مگر اپنے آپ میں بازی گری بھی تخلیق نہیں ہے۔

جدید افسانوں میں صنعت گری پر جو زور دیا گیا وہ اسے ادب پر سے ادب سے زیادہ ادب برائے بازی گری کے خانے میں رکھنے کا متقاضی ہے اور دلچسپ امر یہ ہے کہ خود جدید ادیبوں کا ترقی پسند ادیبوں پر جو اعتراض رہا وہ ان کے کی میکانیکی عمل پر رہا جس کے سبب بتوں جدید ناقدین ایسے سپاٹ بیانیہ کو اعتبار حاصل ہوا جس میں بیان کے منہر زیادہ موجود تھے گویا صنعت گری کا عمل ترقی پسند افسانوں میں بھی موجود ہے اور جدید افسانوں میں بھی۔ ترقی پسند افسانوں میں یہ صنعت قصہ، پلاٹ، کردار، حوال، فضا، کدنگس، اینٹی کدنگس اور پیغام وغیرہ کو احاطہ کرتی ہے جبکہ جدید افسانوں میں یہ اظہار، بیان کنندہ کے اشاراتی، تلمیحی، تمثیلی، استعاراتی اور علامتی اظہار کا مضمر ہے۔ ترقی پسند افسانے میں صرف افسانے کی صنعت کی شرائط کی پابندی متصور بالذات سمجھی گئی تھی اور جدید افسانے میں مجموعی طور پر دہلی شریک پیش نظر رکھی گئیں۔۔۔ مگر جو چیز اظہار یا بیان کو تخلیق بناتی ہے وہ ایک طرح سے دونوں کے یہاں مشترک تھی۔ اسی ۱۹۷۰ء کے بعد والوں نے ۱۹۷۰ء سے پہلے کے جدید بیان کو خیمہ باد کہتے ہوئے افسانے کے تخلیقی بیانیہ پر نگاہ مرکوز کی۔ حالانکہ اسی درمیان کچھ افسانہ نگار افسانے کی دنیا میں اس طرح داخل ہوئے کہ بیان اور صراحت کی بندشیں ٹوٹنے لگیں۔ نئیوں نے محسوس کیا کہ اگر افسانے میں خرافات اور انوکھے پن کی تلاش تھی تو آج زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کرنی ہوگی کیونکہ زندگی اور فن دونوں میں نمایاں فرق چکا ہے اور یہ فرق فکشن کے اسباب میں بھی منعکس ہو رہا ہے گا۔

در اصل جسے ہم بیانیہ کی واپسی کہتے ہیں وہ شعوری یا لاشعوری طور پر مصنف کی اس خواہش کا اظہار ہے کہ اس کی بات قاری تک پہنچے اور شاید اس امر کا اعتراف بھی ہے کہ مصنف معاشرہ کا ایک حصہ ہے لہذا وہ یا اس کی لکھی ہوئی کہانی خود ممتحن نہیں ہے اور صرف افسانہ نہیں بلکہ داستان اور ناول یعنی مجموعی طور پر تاریخ کے بڑے بیانیہ کا ایک حصہ ہے۔ اس طرح ترسیل کے جتن کرنے کا مطلب یہ ہے کہ اپنے پیش رو علامتی و تجربی افسانہ نگاروں کی روش سے ہٹ کر آج کا افسانہ نگار وقت، سماج اور فن کے ایک دوسرے تصور پر اصرار کر رہا ہے جس میں فرد کی ذات اور فرد کے باطنی تجربات تو اب ہمیں یکساں یہ فکشن کی کائنات کا واحد محور نہیں ہے۔



ذات ہے، جس کے تجربات کی عکاسی مختلف زاویوں سے کرتے ہوئے تہہ بہ تہہ پر قلم کھولی جا رہی ہیں۔ زبان کے نقطہ نظر سے مذکورہ منظر نامے کی خاص بات یہ ہے کہ انگریزی کے الفاظ، فقرے اور جملے بھی ادا کیے جاتے ہیں اور ہندی کے ذخیرہ الفاظ سے بھی استفادہ کیا جاتا ہے۔ لیکن یہاں موقع و محل کی مناسبت، فسانوی صورت حال اور کردار کے پس منظر کے تئیں کیا گیا فیصلہ نگاری اور ہندی الفاظ کا استعمال بالکل فطری معلوم ہوا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چونکہ ادب مسرت و رہنمائی حاصل کرنے کے لیے پڑھا جاتا ہے، مسائل کا حل ڈھونڈنے یا ذہنی کوفت کو مزید بڑھانے کے لیے نہیں۔ مرقاری زندگی نامیاتی وحدت کو اس کے تمام تر بعد کے تناظر میں نہیں دیکھ پاتا بلکہ وہ ادب کے آئینے میں کسی ایک موضوع یا تھیم کے حوالے سے اس تجربے سے گزرتا ہے۔ ہمارے عہد کے افسانہ نگار نے قاری کو اس تجربے سے گزرنے کا بھرپور موقع فراہم کیا ہے۔ وہ قاری کے شعور سے مکالمہ قائم کرتا ہے اور پھر اپنے گرد و پیش کی زندگی کا ذخیرہ صورت پر نمودار پیش کرتا ہے۔ جیدانی ہاؤس، سدھما خاں سے پرویز شہید، رحمن مہاسن تک ایسے افسانہ نگاروں کی ایک سولہ فہرست ہے جن میں سے چند کا نمونہ جو نزو اس مختصر سے مضمون میں پیش کر رہا ہوں۔

جیدانی ہاؤس کے افسانوں میں جذبہ اور احساس کی کارفرمائی بہت مہم جو ہے جو ان کے کرداروں میں شعوری صورت پر نمودار ہوتی ہے۔ ان کے افسانوں کی فضا روایتی ہوتے ہوئے بھی اصرار کا متنازع ہے۔ یہ ہوتا ہے اور فطرت کے ساتھ جذبہ و رہبانیت کا یہ متنازع ان کے بیشتر افسانوں میں موجود ہے۔ روشنی کے میدان پر یا گھر کے اندر ان کے مشہور فسانوی مجموعے ہیں۔ 'موم کی مریم' ان کی سربراہی ہے۔ ان کی 'چندیا' 'چمکے' 'مرا' کی سادگی جیسے افسانوں میں خواتین کے نفسی احساس کی بہترین مثالیں دیکھنے والی ہیں جن کے قلم سے وہ ان کے اندر جو یہاں ان کی دل سے سب سے زیادہ رہا ہے وہ ان کی محسوس یا جاہل

ہیں۔ ”پوشاک“ عدمت ہے ایمر جنسی کی۔ ”بائی وے“ پر ایک درخت“ میں موجود عہد کی سفاکی، خود غرضی اور غارت گری صاف طور پر دکھائی دیتی ہے۔ ”نشد بھگت“ میں معیشت کی بدتی ہوئی قدریں موجود سماج پر کس طرح اثر انداز ہو رہی ہیں اس کی بہت موثر تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ افسانہ ”سڑکی ہوئی مٹھائی“ موجود و سیاسی حالات پر گہر صخر ہے۔ یہاں بدبو یک ایسا استعارہ ہے جو آج کی سیاست میں پھیلی ہوئی بد عنوانیوں کو ظاہر کرتا ہے۔ ”شیر بد نصیب“ اس اعتبار سے مختلف ہے کہ اس کہانی میں ٹھوں نے باوجود عداوتی انداز اپنے کے انتہائی سمجھے ہوئے انداز میں نسائی فہرست کی خصوصیات پر اظہار خیال کیا ہے جس سے آج کا انسان دوچار ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقبال مجید نے اپنے مخصوص انداز بیان سے رد افسانے کو ایک نئی شکل عطا کی ہے اور وہ نئی شکل یہ ہے کہ افسانے میں مدہمتی، استعورتی یا تجریدی انداز بیان ترکیب کا مسئلہ پیدا نہیں کرتا بلکہ قری سے تخلیق کار کا رشتہ قائم رکھتا ہے۔

اسد محمد خان نے اساتذہ اور محدثوں کو نئے معنوں سے باز آہنگ کر کے اپنے دور کی داستان سنائی ہے جس کے لیے وہ تمہود قری کے شعور سے مکالمہ قائم کرتے ہیں اور پھر اپنے اردو پیش کی زندگی کا نچوڑ پیش کرتے ہیں۔ ڈاکٹر قاضی کا بد نے سچ لکھا ہے کہ

”انہوں نے داستانیں اب و سجد میں نئے عہد کی حکایت کی ہے اور اس کے لیے عدمت و استعارہ دونوں سے کام لیا ہے۔ جب وہ لاشی کی بڑی رایتوں کا مقابل اپنے عہد کے زوے سے کرتے ہیں تو ان کے سینے میں تنہا آجاتا ہے اور وہ اپنی ذات کو گورینا پر پرے عہد کی منائی و ایک نئے معنی دینے کی کوشش کرتے ہیں۔“

”اتحاد نگار“ صوفیوں کے مرنے میں ”مرد و گھر“ ایک نکتہ دان و منت
 اور ”ایک دشت سے گزرتے ہوئے“ ان کے نہایت چست و درست فسانے ہیں
 جو تاریخی و غور و فکر پر مجبور کرتے ہیں۔

مستعجب و شاعرانہ پیرا فسانوی مجموعہ ”آئینوں پر دونوں ہاتھ“ ۱۹۷۱ء
 میں شائع ہوا۔ یہ مجموعہ ان کی فکری و شعریاتی بہت و نمایاں برکت ہے۔ انہوں
 نے ”مست“ اور ”پیرا“ دونوں سے کام لیا ہے۔۔۔ ان کے یہاں تہذیب اور زمین
 کے مہم جو جانے کا احساس بہت نمایاں ہے خاص طور سے ہندو پیش پر جو
 کہانیاں تخلیق کی گئی ہیں وہ اپنی مہم پیچیدگی رکھتی ہیں۔ ان کا فسانوی رنگ
 غور، تہذیبی و مذہبی حرامتوں سے نکلنا ہے اور چاروں طرف حرامتوں کا
 ہمارا آئینہ فسانے میں خوبیرگی کی صورت حال دکھاتا ہے۔ خوبیرگی
 بات یہ ہے کہ اس صورت حال میں سب کی دنیا تاریک نہیں ہوتی۔ اس سے خبردار
 گزرا ہونے کا حوصلہ بیدار ہوتا ہے اور کہانی کے فن و تہیں پر بھی چڑھتا ہوا ہوتا ہے۔
 نہیں دیتا ہے۔

محمد منشا کا پیرا مجموعہ ”بند مٹکی میں جھنڈا“ ۱۹۷۱ء میں منظر عام پر آیا۔
 اس مجموعوں میں ”ماس“ اور ”مٹکی“ اور ”خدا اور خدا“ ”وقت سمندر“ اور ”دشت آبی“
 اور ”دورانی“ اور ”شمالی“ ہیں۔ انہوں نے روایتی فسانے سے آواز برکے عادت کی
 اور ستوریاتی فسانے لکھے۔ ان کا مشہور فسانہ ”پیرا“ اور ”جھنڈا“ تصویر و خاکہ کے
 پس منظر میں حساس شہست، خوف، دہشت اور شہسازوں کا منظر ہے جس
 سے اس وقت برصغیر کے مشرقی پاکستان پر رہا تھا۔ ہندی سریت اور ہندی
 مرنے کی دھار پر اپنی پیچیدگی سے چمکتا ہے۔ اس سے خدا کے قہر کے چپوٹنے سے
 کیا راسخیت ہیں وہ ایک تہذیب بے ہوشی کے دور سے گزرتا ہے اور وہ اس سے
 ہمارے اس حالت محسوس کرتا ہے۔ اس کی اس صورت سے ”خدا“ میں بھی
 تار و پود کی تہذیب و مہم جو جانے اور مٹکی اور ”سمندر“ اس سے

اپنے عہد کی موقع پرستی، ریا کاری اور منافقت کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے۔

”پس پردہ شب“، ”مطلع“، ”سوئی کی نوک پر کالھ“، ”صورت حال“ اور ”گھنے جنگلوں میں“ حسین الحق کے فسانوی مجموعے ہیں جن کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے موضوعاتی سطح پر تو نہیں لیکن اسلوب کی سطح پر افسانے کے جدید اظہار یہ وقبول کیا ہے۔ ان کی تمثیوں اور علامتوں کا دائرہ وسیع ہے۔ انھوں نے تاریخ، تہذیب، ثقافت اور معاشرتی شعور سے اپنا تخلیقی نچہ متقی کر لیا ہے۔ ان کے موضوعات کا دائرہ جس قدر وسیع ہے فن میں اتنی ہی پختگی ہے۔ حسین الحق نے ایک طرح سے ترقی پسند اور جدید سانچوں کو توڑ کر اظہار کے لیے نئے رویوں کو روشناس کرایا ہے۔ انھوں نے پلاٹ سازی میں روایتی تکنیک سے کام نہیں لیا ہے مگر ان کے ہاں کہانی کی ایک مروجہ صورت گری موجود ہے جو عصر کی تقاضوں سے ابھرتی ہے اور ایک منطقی ربط و تسلسل میں کہانی کو پروتی ہے۔ ”ندی کنارے“، ”دھواں“، ”سہرا ضمیمہ کیوں مر“، ”امور کے پائوں“، ”مسافر کا خواب“، ”ناگہانی“، ”مطلع“، ”استغریٰ“، ”پس پردہ“، ”گونا گونا چہتا ہے“، ”ناگہانی“ اور ”بارش“ میں گہرا امکان وغیرہ اس کی نمایاں مثال ہیں۔ وہ کہانی کی ہنر، مکالمے اور فضا میں نظم و ترتیب رکھتے ہیں اور اکثر متضاد واقعات کو یکجا کرتے ہوئے ترقی کو غور و فکر پر مجبور کرتے ہیں اور رفتہ رفتہ سے اپنے مخصوص انداز بیان سے اسیر کر لیتے ہیں۔ ”فطرت کی پکار“ اپنے واقعات اور اپنے کرداروں سے کامیاب کہانی ہے۔ ”جی تی“، ”نیو کی بات“، ”تماشا“ موجودہ صورت حال سے فزکارانہ طور پر واقف کرتی ہیں بہت حسین حق نے ہاشمہ آغا کی کتاب ”پریس ۲۰۰۲ء کے شامے میں کہانی ”تماشا“ کے قوسیدہ سے اب تخلیق کی مختلف جہتوں کی طرف بھی نشاندہی کر دی ہے کہ اب برے افسانہ میں اب برے بازی کی ایک شکل بھی موجود ہے۔

کہانی کا یہ تقبالات خاصہ ہے۔

نیازی سرنی فن بہ نمراس کی بنیادی حیثیت معاشی اور فانی

ہے۔ مزید برآں یہ کہ افادنی فن میں بھی اگر مہارت نہ ہو تو
 فن کا منہ نہ دے گا ممکن ہے۔ روئی شکر بھار دوان کیسیوں کے
 ہوسرین کی زبان بوس رہا تھا۔ مگر اس سلسلے میں ایک اور
 بنیادی بات تمہیں رہے ہو۔ وہاں بھی روئی شکر بھار دوان
 کے سب سے بڑے پاداشن کے بغیر مہارت کوئی کارنامہ انجام
 نہیں دے سکتی۔

فکر، اخبار کے تحریری دماغ کی عملی صورت کے مستند و حسین حلقے اس فہمائے
 میں نہایت خوبی سے بیان کر دیا ہے اور اس طرح کہ کہانی کی بہت دور رس کے تیار
 پر روئی بھی فراق نہیں آئے پاتا ہے۔ لکھے یا انہیں کہ ایسی پٹی تھی اور کامیاب تھی
 اسکی اور فہمائے میں استعمول کی گئی ہو۔ قابل غور بات یہ ہے کہ حسین حلقے کے
 از ایک باری شری کی بنیاد معاشی اور فادنی ہے جس میں مہارت اپنے دوری ہے اور
 مہارت پاداشن (کمن) کے بغیر ممکن نہیں اور پاداشن میں وجدان کا جو حصہ ہے اس
 سے غائب ہوا تخلیق کشا اور قلم ہے اور وجدان جب اپنے فہمائے میں پڑتا ہے
 تو نہ ایک سائے میں اپنا اخبار دیتا ہے اور جی سا نیچہ ہر مہر میں جہد کا نہ ہوتا ہے
 اور فادنی رو متنازع ہوتا ہے۔

”شب کشا“ ”سند و رسد“ ”تجربے کے بولے“ اور ”مختصر“
 فہمائے کی روشنی میں یہ بات کہانی کہا جا سکتا ہے کہ لکھنا بھی بنیادی طور پر
 تہذیب اور قدر کے زور سے ہوتا ہے۔ سید محمد شرف کی طرح لکھنا
 کے یہاں بھی تہذیب و مذہب و بنیادی طور پر ہے جس کے سارے اثر و پڑاؤ
 ن کا فہمائے میں ہوتا ہے۔ لکھنا بھی چاہے اختصار میں ہی کی جاتی ہے
 اختصار سے نہ کہ یہاں چھوٹے چھوٹے فقرات کے ہاتھ سوائے تہذیب کا بھی
 چاہیے ہوتا ہے۔

”مستند و تخلیق“ ”چھوٹی سب سے بڑی“ ”مختصر“ ”میں“ ”میں“

میں ایک پانچ سالہ مرد و بچہ دکھ رہا تھا۔ جواب دیا: ”سر! کوئی ٹھیک مغز پرگئی ہے۔ سر! اس کے ہاتھ میں ایک کتاب تھی! یہ افسانہ انسانی سفاکی کی انتہاؤں کو پیش کرتا ہے اور ایک جہانِ دُور کے حصوں کو محور بناتے ہوئے کتاب، کو دماغی طور پر پیش کرتا ہے۔“ ”ماجرائے حیات کے جبر کو اجاگر کرتا ہے۔ ہماری نکتہ میہ اور نظامِ عدلیہ کے ناکارہ پن پر ایک گہرا نظر ہے۔“ ”سچ“ کے موجود ہوتے ہوئے بھی فرد اس قدر خوفزدہ ہے کہ اسے دروغ کی چھان میں پناہ دینی پڑتی ہے، اور یہ جھوٹ ہمارے نظامِ عدس و انصرام کا سچ ٹھہرتا ہے۔ اس قبیل کی کہانیوں میں ”دو آنکھوں کا سفر“، ”پون تھین کی دیوار“، ”ش پان کی کتھا“ بڑی اہمیت کی حامل ہیں جو بنگال، بھارتی نسل تحریک کے تناظر میں بھی گئی ہیں۔ یہ اپنے اخبارِ حیات کی ہونے کے باوجود قرائتِ متن دشوار نہیں ہے۔ ایک اور افسانہ ”جو“ ”شاعر“ کے ہم عصر ادبِ فہر میں شائع ہوا تھا ”جب جوگنی“ جو بھارت کے رنیم سینا و دوست تحریک کا حصہ کرتی ہے، دو تیس بحث میں نہیں۔ یہ نسل نہیں رفیع کے دونوں مجموعوں ”ب اور اترنے“ (۱۹۸۴ء) اور ”کریوٹسٹ ہے“ (۲۰۰۳ء) میں شامل نہیں ہے۔ ”کریوٹسٹ ہے“ قلمی ارتعاب کی کہانی ہے، جس میں تاریخ کا جبر اور تاریختیت متصدم ہے۔ ہمارا معیارِ دین کی بحیثیت کی تصویر ہے۔ ”غضب بوجہ وار قلمی“ اور ”پانچ مردے“ انسانی نفسیات کے وارث ہیں۔ ایک جتوئی اور ایک انڈرائی۔ قیامت اور فساد کا معیار ہے۔ تہذیب و تمدن انسانوں میں بطور خاص منعکس ہوتا ہے۔

نفس رفیع ان کے دو نسلوانی مجموعوں کی اشاعت کے ارمیات تھیو نہیں ہرمن کا وقت ہے۔ اس ارمیان و بعد میں جی، دھتے، دتے، ورتو تر سے شائع ہوتے رہے ہیں۔ سولیں یپ کے باوجود، فوری ورمین کی تسلسلہ ہے۔ مبنی وہ بپ جی Ultra eff سے ہائی طاقت و جدیدیت دکنے کا غضب معتر کے قیام کے لیے مبنی ضرورت بنتے

جو آج کی ترقی یافتہ دنیا کا ایک کریمہ پہلو ہے، جہاں ماحول کے جوہر میں فزوقی حیثیت معدوم ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ رشید امجد کے افسانوں میں بہت وقت مختلف احساسات اور مختلف زمانوں سے جڑنے کا عمل بھی ملتا ہے اس کے لیے وہ تمثیل، تجرید اور عدمت کا سہارا دیتے ہیں۔ ”سمندر قسط و سمندر“، ”یابوقی کی تعبیر“، ”عکس تماشا عکس“، ”پہلو شہر سراپا“ اور ”گمشدہ“ وازق دستک“ اس کی واضح مثال ہیں۔

”راستے اور کھڑکیاں“، ”فن کاری“ اور ”یاد دہیہ“ انور خان کے فسانوی مجموعے ہیں جنہوں نے ان کوششوں کی جلدی تک پہنچا دیا ہے۔ ان کے کثر فسانے موضوع اور کرافٹ کی سطح پر کیے گئے تجربات کو خاطر نشان کرتے ہیں۔ تمثیل، تصوف اور جمالیات کے باہم آمیزہ و ستارے تیار فسانہ ”عرفان“ میں انور خان نے یہودی اور راوی کی تشریحی حقائق کو نہایت فنکارانہ انداز سے پیش کیا ہے۔ فسانے کاری بڑے یہودی کے اسے سے عرفان کی منزل کی طرف قدم بڑھاتا ہے اور پھر اس پر سچائی منکشف ہوتی چلی جاتی ہے۔ حنا و مزاح سے معمور فسانہ ”فن کاری“ انسانی جہالت اور نفسیات کی مٹی جیسی شکل کا نام ہے۔ اس کا مرکزی کردار حزب مخالف سے جب قمار کا حصہ بن جاتا ہے تو اس میں حزب قمار کی حادثات Develope ہو جاتی ہیں اور وہ سوچ میں استغناء باز و برسر رکھنے والوں کا آئینہ کار بن جاتا ہے۔ ”سب لوگ“ ایک ایسی انسیاری کی کہانی ہے جو راتنیوں کے ٹیم میں تاریکی کا حصہ بن جاتی ہے۔ ان تمثیلوں افسانوں میں موضوع کی وسعت، انگریزی ادبی و فنی کی پختگی ہے۔ تمسک انسانی فزوقی کی یہ سہ حق بجانب محسوس ہوتی ہے۔ انور خان سے فسانوں میں

اختصار کے ساتھ زندگی کے مشاہدوں میں ایک فزوقی پن،

ایک نئے ماحول کے میں پابائی اور نئے نئے میں ایک نئی

ماضی ہے۔

مرزا حامد بیگ نے ماضی کی عظمتوں و حال کی زیوں حالی کے ساتھ جوڑ کر ایک عجیب طرح کا تاثر پیدا کیا ہے۔ ”گمشدہ کلمات“ کی بیشتر کہانیوں میں انھوں نے مغل تہذیب کے عروج و زوال کو آج کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ”اربابی“، ”مغل سرائے“، ”تاریخ پر چلنے والی“ ان کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ انھوں نے غفلت و بے جہتی اور معنویت تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کی ہے۔ یہ ذات ان کے افسانوں کی زیریں سطح پر ہمیشہ موجود رہتی ہے اور جب وہ انسانی قدرتی گمشدگی کا ذکر کرتے ہیں تو اس ذات کو باری طبع کے ظلم سے عیسائی کرہیتے ہیں۔ وہ پڑاؤ کی بنت اور جزئیات نگاری پر خصوصی توجہ دیتے ہیں۔ ان کے اسٹائل میں عادت کی و توجہ پوری انداز بھی شامل ہے۔ انھوں نے ایسی شخصیات کا انتخاب کیا ہے جو ان کے افسانوں میں ماحول کو پرامن رہنا کے میں معاون ہوتی ہے۔

اصناف فنی کے افسانوں میں واقعے سے زیادہ واقعے کا بیان اور خیال ہریت رکھتا ہے۔ ڈکٹر فوزیہ اسلم کی اس رائے سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ ان کا فلسفہ واقعے کے جذباتی و فکری تموج سے نمودار شکل کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے چنانچہ ان کے یہاں خالق میں رہنا ہونے والے واقعات کو ذاتی واردات بنا کر پیش کرنے کا رجحان ہوتا ہے۔ حنیفہ واحد مستحکم کے استعاروں سے ان کے افسانوں میں آپ بیتی کا جو انداز جڑا ہوا ہے وہ ان کی کہانیوں کو حقیقت سے قریب لاتا ہے۔ ”زمین کی نشانیوں“، ”بیکہ باغ“، ”ستارہ غیب“، ”سمندر“، ”ارمیک“ وغیرہ ان انداز کی نمایاں کہانیاں ہیں۔ ”سب کھٹ“، ”حکایت فیئد سے“ وہیں آئے وہ ان ”راز باب خرمی“ میں ساری ہی جھلسکیں بھی موجود ہیں۔ حنیف فانی کی کہانیوں کا نمایاں صنف مغربی مرزا کا رہا ہے جس میں یہ ہمراہ رہا کرتا ہے۔

مہر محمد کے بقول فی افسانوں میں جدیدیت کا رنگ ملتا ہے۔ خصوصاً

”شیشہ گھٹا“ اپنی بنیاد میں احساسِ جمال کا افسانہ ہے۔ اس کی ہیئت میں بیانیہ، پلاٹ، کردار اور بیان کے تسلسل کو مختلف امکانات اور جمالیاتی اظہار کے ساتھ قائم کیا گیا ہے۔ یہ مسعود اور اصل اپنے مخصوص صریح اظہار کی وجہ سے معروف ہیں۔ انھوں نے روایت کو تجربے میں سموتے ہوئے اپنا مخصوص سیلاب وضع کیا ہے جس میں تمثیلی اور تشبیہی اظہار کو نمایاں جگہ دی گئی ہے۔ اس کا یہ مسعود کا خود یہ کہنا ہے کہ ان کے کسی بیان میں شعری انداز پیدا ہوا ہے تو اس بیان کو وہ رد کر دیتے ہیں مگر ان کے فسانوں کا مجموعی تاثر ان کے جذباتی و استعاراتی بیانیہ کو محکم کرنے والا تاثر ہے۔

سید محمد شرف نے تہذیب و تاریخ کے باہمی تعلق، ہندوستانی پس منظر میں ان سے متعلق رونما ہونے والے حادثات اور ان کے اثرات کو بڑی خوبصورتی سے فن کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔ ان کا فسانہ ساتھی زلفی کی زبید و پاندیوں، دریں سے محنتی نجات کی انسانی خواہش کو خاص نشاں کرتا ہے۔ ”رستہ بچھڑے“ میں باغی کی کتنی میٹھی یادوں کے جھروکوں سے ایک یہا غریب و محنت کش اجرتا ہے جو اپنے دوستوں، قریبی رشتہ داروں اور ان سے وابستہ محنت کو جس نہیں پاتا ہے۔ یادیں سے بٹوکے لگتی ہیں درپٹ کر جانے کے لیے کسائی ہیں ”دروچ و درگئی“ چھ نہیں کر پاتا ہے۔ چمکائی نسل کی تن کسائی کو جان کر مارتا ہے۔ اندھا دھن وقت کی ذیت نامی کو مضمرانہ مہر پر کرتا ہے۔ اوجہ انسانی نفسیات کی تلوں کو کھینچتا ہے۔ ”تاش رنگ ریاں“ ان کے دوزخ کی کہانی ہے جس میں بچپن سے دتیا مرثیہ منک کی منک سے درقاری اس کے خلیفہ ہمارے میں محسوس کرتا ہے کہ ہنسائی کی تان پر کائنات کی شعلوں میں قہر برپا ہے۔ دراصل سید محمد شرف نے بیہوشی کی گہرائی سے ایک یہا کیجائی جو یہ تصور وضع کیا ہے جس کی بدست میں تصوف حقیقت و حقیقت ہا متان کے اور یہ متان دونوں اندازوں کے یہاں نہ لگتا ہوں نہ لگتا

ہے۔ وہ جانتا ہے جہاں قصہ کہانی کے ذریعہ زمین کو جنت بنانے کی تمثیل کی جاتی ہے، انسانیت، محبت اور بھائی چارے کی تعمیر دی جاتی ہے۔ اسی چس مشن کی وجہ سے سید محمد اشرف نے اپنی ایک اگلی پہچان بنائی ہے اور اپنے معاصرین میں منفرد ہوئے ہیں۔

حارق چھتاری کے فسائے حقیقت، عدمیت، رمزیت اور تجریدیت کی باہمی آمیزش سے ایک ایسا بیانیہ خلق کرتے ہیں جو اپنے اخبار میں پہلو در بھی ہے اور جذب نظر بھی۔ ”کھوٹا پیر“ ماڈرن زندگی کے کھوٹے پن کو دکھاتا ہے۔ ”میرا فسادی“ معنیت کو ختم کرتا ہے۔ ”پورٹریٹ“ بتاتا ہے کہ اصل سے زیادہ نقل خوبصورت ہے۔ ”دہلی سے حسین“ نئی اور پرانی نسل کی سوچ کو جا کر کرتا ہے۔ ”نیم پینٹ“ سوداگروں کی تصویریں پر مبنی ہے۔ ”شرمبان“ مسخ ہوتے ہوئے چہرے اور ”دوسرا حادثہ“ غلط فہمی کی کیفیت کو پیش کرتا ہے۔

بیک احساس کی کہانی ”سمان بھی تماشا“ میں تمثیل اور عدمیت دونوں کا تکرار ساتھ چلتی نظر آتی ہے۔ ”ذوق خدائی“ بھارتیوں کی بہترین مثال ہے۔ ”کرفیو“ چھوٹی چھوٹی حدوتوں سے بنی کہانی ہے۔ ”برزخ“ کا تعمیر وقت کا نام نہ لیا ہوتا ہے کہ انسان جب تک زندہ ہے اور زمان و مکان کے حصار سے باہر نکل نہیں پاتا ہے۔ ”خس“ متش سواز کی معنی خیزی اس میں منظر ہے کہ اس سے فسائے ماضی، قومی تاثر، فوری طور پر تصور جو جاتا ہے اور قومی ویہ احساس کرتا ہے کہ بیک احساس کے فسافوں میں ہمارے مبدع اپنی ماضی کہانی مانتا ہے اور مسائل و مسائل کا کس بھی۔

فکشن کے یہاں شخصی مواد کو خیال سے چھوٹے چھوٹے، قہر سے وپر اثر بنایا ہے۔ انہوں نے اپنی دانیوں میں صوفی کتب کا جو پرستوں یا سنے۔ انہوں نے اپنا اپنا، مدنی، پہچان، انداز، منظر، پہچان، جو خود بخود، یہ کہانی، انہوں نے اپنے فسائے میں جو تعمیر اور بتا، کے قہر سے اپنی ایک تسکین دہن

ہیں۔ ان کے اسلوب میں علاقائی اور مقامی اثرات، دوسری زبانوں اور دیوبند کے بعض عناصر اس طرح نفوذ کر گئے ہیں کہ اس سے اردو افسانے کی غنیمت میں اضافہ ہوا ہے۔

معین الدین جینا بڑے سے اس نکتہ کو اپنے افسانوں کا محور بنایا ہے کہ قریب و بکری اور بصیرت کی خاطر پڑھتا ہے، مساکین کا حال و سونڈنے کے لیے نہیں۔ اس زاویہ نگاہ کے پیش نظر معین الدین جینا بڑے سے آگے اور تخلیق کے کرب کو محسوس کیا ہے اور وقت کی ذیت ناک صورت حال کو بھی نرم و گد زب و وجہ میں پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ”رنگ و سبز“، ”تعبیر“ اور ”نجات“ جیسے افسانے ان کے فن اور جمال کا بہترین امتحان ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

”میرے یہاں زندگی ورفن کے خانے الگ الگ نہیں کہانی، زندگی کا چہرہ ہے اور زندگی، کہانی کی روت۔ باطن و رخسار کے مابین پایا جانے والا پر سہرہ رشتہ، فن کے قلوب میں دھس کر جھکے اپنے وجود کے دونوں سروں کا احاطہ کرنے کا اہل بناتا ہے۔ دھیرے دھیرے اس رشتے کی گرہیں کھینچتی ہیں تو اس میں پچ سے کہیں زیادہ چیخ پڑتے معصوم موتے ہیں۔ جب کہ میں خود کو میٹھے کی خوشبو کرتا ہوں تو لٹک چکیں کہ کہانی بن جاتے ہیں اور پھر وہ کہانی زندگی کا حصہ بن جاتی ہے۔“

”ریت کھری“، ”شام کے پرندے“، ”خفوں کے آریز“، ”نکستہ“ میں کھینچنے کی کھری ساجد رشید کے کامیاب افسانے ہیں۔ انہوں نے کھیتی باڑی، معنی کی بجائے اور رشتوں کی ستوری کا فریضہ خوش سبوئی سے نبھایا ہے۔ ”نکستہ“ میں کھینچنے کی کھری میں ساجد رشید کے خوف، ہشت و رات کے

میں جہے اثرات کو جذبہ، جنس اور رومان کے مشنٹ کے تحت جس جہاں اپنی شعور اور
 تخلیقی مہارت سے پیش کیا ہے وہ ان کی فنی چہ بحدی کی نمایاں مثال ہے۔ سہ جہ
 رشید کے یہاں زندگی اکہری، سپاٹ اور یک رنگ نہیں ہے۔ نہ ہی وہ اسے سیاہ اور
 سفید کے خانوں میں بانٹتے ہیں بلکہ فن اور جمالیات کی تمام جہتوں سے تخلیقی
 ہر دیکار رکھتے ہیں۔ اس کی مثال ”شام کے پرندے“ سے دی جا سکتی ہے۔ افسانہ کا
 آواز فلیش بیک کے جھمکے سے شروع ہوتا ہے۔ آخر اپنے جہاں انور واپس آتا
 فوج کی کینیت میں دیکھتا ہے

”اسپتال کی بھی راہ داری سے گزرتے ہوئے، ونگل جینے پر
 بیٹھے بوڑھے نجف کو دیکھ کر آخر حسین چودھری کے
 دل کا دروازہ کھل گیا۔“

پیش قیسی (Fore Shadowing) اس طرح فکشن کی جمالیات میں اضافہ دیتی
 ہے اس کی ایک مثال مدافعہ ہو

”بوڑھے کے نقوش کمرچہ بدسیدہ و خدی تصویر کی صورت
 دھندلے کے تھے یکن پر۔ پر مدنی ہولی تھریں آخر حسین
 کو اپنے دل پر پچھلی نسوں کی صورت بسم و جان سے ماٹوں
 معلوم ہوئی تھیں۔“

خامد جاوید کے غور و فکر سے معمور اور چونا دینے والے یہ قصہ
 نے بہت جلد اپنی جگہ و اپنی طرف متوجہ کیا ہے۔ وہ ”بڑے موسم میں“
 ”بوں کے دروازے پر“ ”باجا سبھا“ ”تھریں رستے بوں کے تھریں“
 ”باجا رستے بوں کے تھریں“ ”باجا رستے بوں کے تھریں“
 ”باجا رستے بوں کے تھریں“ ”باجا رستے بوں کے تھریں“
 ”باجا رستے بوں کے تھریں“ ”باجا رستے بوں کے تھریں“
 ”باجا رستے بوں کے تھریں“ ”باجا رستے بوں کے تھریں“

”باجا رستے بوں کے تھریں“ ”باجا رستے بوں کے تھریں“

تھا۔ دکھتی آنکھ جب دبدبائی تو پتہ ہی نہ چلا کہ پانی کے
درمیان "نسوکہاں تھے۔"

(برے موسم میں)

خالد جاوید نے رائج رویوں سے بڑی حد تک انحراف کرتے ہوئے جدید رویوں اور
فلسفیانہ نکات کا سہارا لیا ہے۔ انھوں نے قرب و جوار کی زندگی کو محور بنا کر ہونے
والی اور نہیں کے بیچ کی کیفیت کو اجاگر کیا ہے جہاں قیوں و فعل کی متعدد صورتیں
حال پیچیدگی کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور فرد محسوس کرتا ہے کہ اس کی شخصیت ٹوٹ
رہی ہے، بٹھ رہی ہے۔ اس ریزو ریزو ہوتی ہوئی شخصیت اور Abnormal
صورت حال کو مرکز میں رکھ کر خالد جاوید نے ذہنی پرتوں کو نہایت خوبی سے چھیڑا ہے
اور ایک ایسی فضا تخلیق کی ہے جو بظاہر مریضانہ محسوس ہوتی ہے جس میں تاریکی اور
تنبہائی ہے لیکن یہی تھکی تھکی فضا اور اس میں پروں چڑھنے والی شخصیت آج کے جبر،
تشدد کے ماحول کی عکاس ہے۔ وہ نہ صرف تیسری دنیا کے تناؤ کو فنی قاسب میں
ڈھالنے کے ہنر سے واقف ہیں بلکہ ان کے افسانے غصے کے جدیداتی نسل کا خوب
صورت تخلیقاتی خبر بھی ہیں۔

مشرف عالم ذوقی نے بھی نئے مسائل پر بے باکانہ انداز میں نگاہیں
کی ہیں۔ ان کا فسانہ "ہم تمہیں بچوں چکے ہیں منگرو" استحصاں کی بدلی ہوئی شکل
اور فیوٹس مجسم کے شہر ہو جانے کے باوجود اس کی موجودگی کی نشاندہی کرتا
ہے۔ "نور جہاں، پکول جہاں، ورکین کا صوفیہ" نوکر اور مالک کے بدلتے
ہوئے رشتوں اور بچے جتنے کی ذہنیت میں ہونے والی تبدیلی کو پیش کرتا ہے۔
"بڑے جاک سکتے ہیں" جانشین گیسپ کی کہانی ہے۔ اس میں غریبی کے
مسائل کو اس طرح فرموش کرتے ہوئے بقید و نسی خوشی بتانے جاسکتے ہیں،
اس کا خوبصورت تصور دیتا ہے۔ فسانہ "صدی کو دور" کہتا ہوئے "مترہ
مسائل اپنے اندر ایسے ہوئے تے جو مغرب کی تسمیہ کے نتیجے میں ہمارے سامنے

آ رہے ہیں۔

مہین مرزا کے افسانے تخلیقی بصیرت کی بحر پر نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کے یہاں اسلوب کی رنگارنگی اور تہہ دار کی پائی جاتی ہے جس سے پیرایہ انکسار میں تنوع پیدا ہوا ہے۔ ”مشہد وک“، ”خوف کے آسمان تلے“، ”بے خواب پہلوں پر“ نگہ کی رست“ اور ”ریت کی دیو“ بہترین افسانے قرار دیے جاسکتے ہیں۔ مہین مرزا کے موضوعات میں تنوع کے ساتھ ساتھ زندگی کا سا پھیلاؤ ہے جس کی وسعت میں عنصر حاد مختلف زاویوں سے جلوہ گر ہے۔ اس کی ہمہ جہد یہ ہے کہ اب سے تیس پینتیس سال پہلے تہذیبیں، ثقافتیں اور قومیں اپنی غراویت کے نقوش کو اپنی مہر شناخت کا ذریعہ راقی دوران پر ناز رہتی تھیں لیکن آج دنیا کو گلوبل و جی بنانے کے نام پر تہذیبوں کو میٹ میٹ کیا جا رہا ہے۔ مہین مرزا کے اس برقی رفتار برقی پیمائش کے تحت اپنے افسانوں کے تانے بانے بنتے ہیں اور قاری کو حقیقت جان سے آگاہ کر دیتا ہے۔

قدر حسن، چار زبانی، مشہد زماں خاص، قدر زماں، ایہ مشہدی، پیچہ مسافتی، شمول آمد اعلیٰ مام، آمد جاوید، شفق، ان کہوں، سمیع تہوجا، نامہ بخدا، نور حسنین، فیاض رفعت، شعیب خاق، آمد واد، نور زاہدی، سلیم حسن، قوہ باش، خورشید کرم، غیاث ارمین، مقدر تمید، مشتاق مؤمن، امید سہ وراہی، ختم یوسف، قاسم خورشید، نسر پیاہی، نورا مہدی، حاجہ نقوی، رضیون آمد، زلم ریاض، حسن خان، آمد صفیہ، سرور خاندانی، نامہ راقی، شامہ خاتہ، آمد رشید، فیہ مارا بد، غیمہ، ایہ افسانہ نگار تین جواز زندگی کے مختلف رنگوں و مختلف زاویوں سے ان کے قلوب میں احساس رستے ہیں۔ یہاں مقصد کٹش نامہ نگار کے کاغذیں پر ہر مسر افسانے و تمثیل و رسم کے تحت اس مینتھ سے مخمور ہیں کیسے ہر ہار و زار کے تانے بانے کے بعد کے افسانہ نگاروں نے اپنے عہد کے فنی و فکری مسائل پر بحر پر قوجانی سے اور کی دبا دیا کی مساحت کے

پیش نظر فن پارے تخلیق نہیں کیے ہیں بلکہ رائج رویوں سے کسب فیض کرتے ہوئے ایک ایسی تخلیقی کائنات آباد کر رہے ہیں جس سے اردو افسانے کو اور بھی وقار حاصل ہو رہا ہے جبکہ عالمی سطح پر فکشن کے گم ہونے اور اس کے قاری کے مہم ہونے کے چرچے ہو رہے ہیں۔ دلچسپی کے دوسرے ذرائع قصہ کہانی پر حاوی ہو رہے ہیں پھر بھی بیانیہ اپنے بیان کی سحر انگیزی سے مایوس نہیں ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد والوں کا ایک بڑا کریڈٹ یہ بھی ہے کہ انہوں نے اپنے پیش رو افسانہ نگاروں مثلاً سریندر پرکاش، احمد ہمیش وغیرہ کو بھی متاثر کیا۔ اس بات کا سب سے بڑا ثبوت انیس رفیع، حسین الحق، شوکت حیات وغیرہ کی وہ کہانیاں ہیں جو ۱۹۷۲ء سے ۱۹۷۶-۷۷ء کے درمیان شائع ہوئیں فی الحال حسین الحق کی کہانی ”صسم مہر“ کا تذکرہ ضروری ہے جو ۱۹۷۲ء میں اپنے زمانے کے مشہور ادبی ماہنامہ ”صبح نو“ (پنڈ) میں شائع ہوئی۔ اس افسانے کا اسلوب قصعی طامتی نہیں ہے بلکہ پورا افسانہ راست بیانیہ میں ایک نفسیاتی صورت حال پیش کرتا ہے۔ اس کے بعد مذکورہ بالا افسانہ نگاروں نے بھی ابھار سے بھرے ہوئے ”طامتی بیانیہ“ سے رخصت اختیار کی اور تشکیلی و استعاراتی بیانیہ کا انتخاب کیا۔ ادبی رسائل کے صفحات گزشتہ دو دہائیوں کے حسین الحق، سید محمد اشرف، نور قمر، انجم عثمانی، شفیق اور عبدالعزیز وغیرہ کے بعد سریندر پرکاش اور احمد ہمیش وغیرہ نے بازگونی، بکوہ اور کہانی مجھے ملتی ہے وغیرہ لکھے۔

۱۹۷۰ء کے بعد والوں کا دوسرا اختصاص یہ ہے کہ انہوں نے کسی سے کوئی ڈکٹیشن نہیں کیا اور نہ ہی انہوں نے کسی نئی ”ازمہ“ کا جھنڈا بٹھایا۔ اس کے باوجود ۱۹۷۱ء کی تاریخی اہمیت کو وہ یقیناً محسوس کر رہے تھے کیوں کہ پوری ہندوستانی زندگی ورثافت کے لیے ۱۹۷۱ء ایک بہت ہی اہم ورنہ قابل فراموش Departure point ہے۔ قیام ہندویش نے سیاسی ورثافتی دونوں سمجھوں پر شکست و ریخت کے جو اسباب و وجوہات مہیا کئے وہ جگہ خاص ہیں، فلم اور موسیقی

میں فی سٹ میوزک اور تھرس دیوار سے شروع ہوئی جس میں جیتا بھنگی گیتوں کی
 ٹنگ مین کا استعارہ بنا، متصواری میں بھی اے۔ اے۔ کے بعد کئی نئے نام سامنے آئے۔
 عائی سٹیج پر گیتوں کے حوالے سے دیکھا جائے تو اوتار بھی آگے کا سفر شروع ہو
 چکا تھا۔ ایسے انتخاب گنیمت موز پر ناممکن تھا کہ وہ اے۔ اے۔ کے بعد اسے فسانہ نگار فکرو
 شہار کے لیے نئے ماحول سے نہ ترستے۔ اس کا ایک اور منہبہ ثبوت درخوب
 صورت نمونہ نامنامہ کتاب (کائنات) کا خاص نمبر ہے۔ جس کے کئی فسانے بیحد
 ہم ہیں۔ ان فسانوں کے بیانیے کا بدلتا ہو جہاں قاری کو باسانی محسوس ہوتا ہے اور
 کئی لیے میں نے عرض کیا کہ وہ۔ اے۔ کے بعد وہوں نے رنگ روپوں اور طرز
 نگار سے سب فیض بھی کیا اور اس سے رخصت بھی اختیار کیا اور ہر ایک
 یہ وقت میں جب عائی سٹیج پر لکشن کے مہوئے اور اس کے قاری کے مہوئے
 کی بات کی جا رہی تھی۔ وہ۔ اے۔ کے بعد کے فسانہ نگاروں نے یہی تخلیقی کائنات
 کہاں جس پر جدیدیت کا اثر بھی تھا اور جس میں جدیدیت سے آگے کے نئے
 تمام کائنات بھی پنہاں تھے۔ یہ وہ قاری بنیوں۔ جسے جس پر بعد کے فسانہ
 نگاروں کے کُل تیار رہے ہیں۔

چند ہم عصر اردو ناول تقسیم ورتقسیم کے حوالے سے

اصداق پسندی، حقیقت نگاری، رومانیت، راسخیت اور جدیدیت کے بعد تخلیقی 'فٹ' پر نمودار ہونے والے ناول نگاروں کے لیے ضروری تھا کہ وہ اپنی شناخت کے امتیازی حوالے متعین کریں۔ بیسویں صدی کی تحلیلی دہائی میں منظر عام پر آنے والے ناول نگاروں نے زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر قوجہ مرکوز کی۔ انہوں نے فرد کی ذاتی سوچ، رنجی، مجبوری کو پارے سیاہی اور سماجی نظام سے ہم آہنگ کر کے ایک تخلیقی جہت وفاق اور اپنے عہد میں زندگی کے تیزی سے بدلتے ہوئے نیا مکتبہ در تہہ بچھنے اور حاصل شدہ بصیرت کو فن کے دوزم کے ساتھ قوری تک پہنچانے کا جتن کیا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے انہوں نے شعوروں و رد متوں کو اس طرح برتا کہ وہ خالق سے مسئلہ کی ہولی نظر نہ آئیں بلکہ فن پارے کی سے نکلیں کہ وہ ہم ہارم ہوتے ہو کر ایک وحدت تشکیل دیں۔ اس شعوری کاوش کی بدولت ہمارے عہد کے ناول نگاروں کا ایک یہ جہ ہے کہ خبر وجود میں آچکا ہے جس میں قوت بیان بھی ہے اور تخلیق کی جدت بھی۔

ہندوستان میں چھپے چھپے تیس برسوں کے نشیمن وراثت ناموں کا تجربہ کیا جا رہا ہے۔ قاپٹے کا کہنا امتیازی اعلیٰ تخلیقی ساخت ہے۔ اس کی وجہ

شاید یہ ہے کہ اس درمیان کچھ گئے ناولوں میں ترقی پسند تحریک کے فکری
 ٹائٹل کے ساتھ جدیدیت کے رجحان کے تحت ہیئت اور ٹرائٹ کی سطح پر کیے
 گئے تجربات سے حاصل شدہ اسامیہ بیان نے لکھنے والوں کی توجہ ناول کی
 ساخت پر مبذول کردی تھی۔ الیاس احمد گدی، جوگندر پال، عبدالعہد، حسین
 الحق، پیغم آفاق، سید محمد اشرف، مشرف عالم ذوقی، غنشنہ، شمول احمد، صلاح
 امین پرویز، ظفر پیما، مشتت تنفر، مظہر انرماں خاں، علی امام نقوی، شفق، سعید
 شہزاد، یعقوب یادور، گیان سنگھ شاطر، انور خاں، کوثر مظہری، احمد داؤد، ظہیر
 نیاز، آرام ہند، محمد عظیم، جتیندر بدو، احمد صفی، نند کشور ورم، ساجد زیدی، علی
 امجد، اعلیٰ ٹکمر، شاہد اختر وغیرہ نے فنی خصوصیات اور اجتماعی اہمیت دی، اور کسی نظریے
 یا رجحان کی تبلیغ کے بجائے اپنی تخلیقی بصیرت پر اعتبار کرتے ہوئے دلی روایت
 سے سب فیض کیا۔

اپنے اس مضمون میں تفصیلی جائزے کے لئے میں نے تین ناولوں کا
 انتخاب کیا ہے۔ عبدالعہد کا 'دو گز زمین'، حسین الحق کا 'فات اور مشرف'، مہر زادی
 کا 'بیان'۔ ان میں سے پہلا ناول ۱۹۸۸ء میں، دوسرا ۱۹۹۲ء میں اور تیسرا
 ۱۹۹۵ء میں شائع ہوا۔ یہ تینوں ناول موضوع اور فکر کے لحاظ سے کی حد
 تک ایک دوسرے سے متحد اور مربوط ہیں۔ قربت کی ایک وجہ ان کا موضوع
 آزادی کے بعد ہندوستانی مسلمانوں کی کمپسی اور زبوں حالی کی پیش کش
 ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ان ناولوں میں عصری مسائل اور انسانی صورت حال
 کے تضادات و جھگڑے کیا گیا ہے جو بعد حال میں حساس قاری کے لیے حد
 درجہ تشویش کا سبب بنتے جا رہے ہیں۔ مزید برآں ان تینوں ناولوں میں بہار
 کے روم بوسے کے مسلمانوں کی جہد حیات کا رزمیہ پیش کیا گیا ہے جو
 پنج مشرقی پاکستان کے عین قیوم ہندو کش کے بعد اپنے آبائی وطن ہندوستان
 'اپس آئے'۔

جب ہجرت اور غیر الوطنی کے مسائل سے ناول نگار کا شعور متاثر ہوا اور نقل مکانی اور جغرافیائی و تہذیبی تبدیلی نے فکر و احساس میں تلامطم پیدا کیا تو اردو ناول پر بھی اس واردات کے نقوش ثبت ہوئے۔ اس پس منظر میں اگر ہم دیکھیں تو مغربی پاکستان اور مشرقی پاکستان کے مہاجرین کے تجربات میں کچھ فرق رہا ہے۔ تقسیم ہند نے مغربی پاکستان جا کر آباد ہونے والوں کو جو زخم دیے تھے وہ رفتہ رفتہ مندمل ہوتے گئے لیکن مشرقی پاکستان میں اردو بولنے والے مہاجر بھی اپنی دھرتی کے مس اور دیرینہ روایات سے بچھڑ جانے کے احساس سے نکل بھی نہ پائے تھے کہ انھیں اپنے نئے وطن سے بھی اکھڑ پھینکا گیا۔ وہ خستہ دل اپنے پرکھوں کے حیرلوئے تو یہاں کاسیائی، سانی اور تہذیبی منہ بدل چکا تھا۔ نئے ماحول میں ان کے اپنے بھی انھیں گھلے لگانے سے رہے تھے۔ جبر و استبداد اور خوف و دہشت کے کونف کو مذکورہ ناولوں میں نہایت خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔

یہاں نہیں ہے کہ ان ناولوں سے پہلے سانی اور شافقی خنثار سے گزرتے ہوئے مشرقی پاکستان اور پھر بٹھندیش بننے کا ذکر ادب میں نہ ہو ہو۔ سٹریٹ شب کے ہم سفر، چاندنی بیگم، نادر وگ، فرار، ہند میلو وے وغیرہ ایسے ناول ہیں جن میں اس موضوع کو اجاگر کیا گیا ہے مبین عبد الصمد، حسین الحق اور مشرف عالم اوقی نے مذکورہ تقسیم کو ایک غیر رسمی اور غیر تعلیمی زاویے سے اپنے ناولوں میں اس طرح منعکس کیا ہے کہ ایک منہ کے بعد مینوس پر نمودار ہونے والے دوسرے منہ تاریخی ترتیب کو مربوط اور متحرک رکھتا ہے ورق رقی کو غیر محسوس طور پر آزادی کی پوری آزادی سے بھی واقف کر دیتا ہے۔

’دو گز زمین‘ کا آغاز تحریک خلافت سے ہوتا ہے اور ختم مرقی مہتمم دیش پر مبنی، نصف صدی کا قصہ ہے۔ دوپہر برس کی بات نہیں غائی سے نجات حاصل کرنے، وطن کی آزادی پر مبنی، واپس غریب وطنی کے سفر

میں بہار اور اس کے قریب وجہ رکے مسلمان جن مشکل راہوں سے گزرے، عبدالحمید نے ان تمام واقعات اور کیفیات کو کمزور فنکاری کے ساتھ ناؤں کا جز بنا دیا ہے۔
 پرہیزگار اور پاکیزہ مقام کی اس رائے سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ

”عبدالحمید کا ناؤں ’دو گزر زمین‘ اپنے موضوع کے اعتبار سے اردو کے ناؤں نگاروں کی جانب سے دیکھا جائے اور ایک کٹا رو ہے جو اگر ادا نہیں کیا جاتا تو مشرقی ہندوستان کے مسلمانوں کے منتشر خاندانوں کی خوب چھان و ستان زبان ب زبانانی بن کر رہ جاتی۔“ (نص ۴۷)

اور اپنے مخمور ”گراوی“ کے بعد اردو ناؤں کے سیاہی بھرے ”میں آگے نکلتے ہیں“ ”دو گزر زمین“ کے ناؤں نگار کے لیے مشرقی پاکستان جانے والے اردو بولنے والوں کے سانی اور تہذیبی مسائل کو ناؤں کے بیانیہ میں شامل کرنا ایک باطل غیر تخلیقی اور رنجش تخلیقی تجربہ ہے جس کے بیان میں ابو ترکیز آقا اور جی جی بے عمر بن مسائل سے چشم پوشی کرنے کا مرتکب نہیں ہوتا۔“ (نص ۵۰)

پہلی بات کی وضاحت کے لیے میں پرہیز و باب شرفی کی یہ رائے بھی نقل کرنا چاہتا ہوں

”شاید ناؤں نگار کا مقصود یہ ہے کہ انھوں گراوی کے آخری مشرور اور اس کے بعد بہار کے مسلمانوں و جوہانی، ہندوستانی، قدرتی و عملی صورت رتی ہے۔ سے جدا ہے۔“
 (راہنمائی و تفسیر کی کتابیں ص ۷۰)

اتفاق بلاشبہ کے قریب میں، میں نے جتنی سربا سمندر احمد ناؤں نگاروں کی طرف سے کیا ہے۔ میں نے ان میں سے سب کو اس میں نقل کر دیا ہے۔

کروینا صاحب سمجھتا ہوں کہ ”دو گز زمین“ میں مسائل تو بہاری مسلمانوں کے ہیں کیسے گئے ہیں مگر سچ یہ ہے کہ یوپی، بنگال اور ملک کے دیگر علاقوں سے ہجرت کرنے والے مسلمانوں کو بھی نئے وطن میں ہمہ پیش ان ہی مسائل کا سامنا کرنا پڑا جو بہار والوں کی تقدیر بنے لہذا ”دو گز زمین“ کی کہانی بہاری مسلمانوں کی کہانی ہونے کے باوجود دراصل تمام مہاجرین کی کہانی ہے۔

پھر بھی ”دو گز زمین“ کے سینوں پر بہار کا ایک گاؤں اُبھرتا ہے۔ اس گاؤں کا زمیندار شیخ اطف حسین ہے۔ محبت وطن اطف حسین کے دو بیٹے صف حسین اور اختر حسین دو مختلف سیاسی نظریات کے حامل ہیں۔ ایک کانگریسی، دوسرا مسلم لیگی۔ ایک ہی خاندان میں سیاسی نصب العین کا ایسا واضح ورثہ پیدا اختلاف مسلسل ذہنی تناؤ کا باعث بنتا ہے اور کہانی کے تانے بانے کو مربوط کرتا ہے۔ صف حسین مسلم لیگی تھے۔ تقسیم کے بعد بامانی پاکستان ہجرت کر گئے۔ اختر حسین اپنی مٹی سے جوڑے رہنا چاہتے ہیں لیکن حالات انھیں اس حد تک مجبور کر دیتے ہیں کہ وہ اپنے آبائی وطن کو ترک کر کے قریب کے خطہ، مشرقی پاکستان پہنچ جاتے ہیں مگر ان کی گردش بھی ختم نہیں ہوئی ہے۔ تاریخ کا جبر، قبر بن کر ناز ہوتا ہے۔ بنگلہ دیش کے وجود میں آنے کے بعد اختر حسین بہاری ہونے کے طعنوں کی تاب نہ کر بندوستان واپس لوٹ آتے ہیں۔ یہاں گورن کو ایک اور مسئلہ کا سامنا کرنا پڑتا ہے، وہ یہ کہ ان کے گھر میں ان کے پاکستانی عزیزوں کے خطوط آتے ہیں جن کو بنیاد بنا کر ان پر الزام لگتا ہے کہ اختر حسین کے گھر سے کراچی کے ذریعے پاکستان کو خفیہ خبریں پہنچائی جا رہی ہیں۔ لہذا اختر حسین کا رویہ یہ ہے کہ وہ بنگلہ دیش کی خبریں ریڈیو پاکستان کے ذریعے سننا پسند نہیں کرتے کیونکہ ان کے نزدیک

”وطن سے محبت کرنا ایمان کا ایک جزو ہے اور وطن کے لیے

مردنا مہین ہوتا ہے۔“ (ش۔ ۱۱۰)

واقعات کی ترتیب، کہانی کی بنیاد، دونوں کی پیش کش، کرداروں کے

برجہ کے اعتبار سے "دو گز زمین" کوئی طرح خواہ شہرت ملی۔ بہاری مسلمانوں (بندہ
 ویش میں اردو بولنے والوں) پر ہونے والے ظلم کو ناول نگار نے نہ صرف نہایت
 خوبی سے پیش کیا ہے بلکہ سیاست کی دوہری شاہد نہ چال کو بھی بے نقاب کیا ہے۔
 مین اسطور میں دکھایا گیا ہے کہ ایک طرف تو حکومت سیکرٹریزم کی دعویدار ہے،
 دوسری جانب قوم پرور مسلمانوں کو بھی شک و شبہ کی ناک سے دیکھا جاتا ہے۔

"ہو کچھ نہیں تھا۔ پچیس ٹھمنہ ہو کر یہاں سے گئی تھی مین
 گھر کا وہ حصہ جس میں کچھ بھی پوشیدہ نہیں تھا ایک بھرم کے
 سو، سو وہ حسرت زہا م ہو گیا تھا۔ وہی ایک چیز باقی نہیں بچی تھی
 جس پر کتنی عمارتیں برقرار تھیں جا سکتی۔ تلاش میں ملے جا چکے،
 پادسہ دینے والے بھی اپنے گھر میں وسوسہ دار تھے مین انٹر حسین
 کو یہاں رہا تھا جیسے چن باؤس کی پھیلی ہوئی اور شیخ الخلف
 حسین کے زمانے سے لڑائی دیوڑوں میں بخاروں۔ کھوں
 چھید ہو گئے ہوں۔ اگرچہ چھید سے ایک ایک ٹکڑی اندر
 جھانک رہی ہو، وہی دم ہوگا جب چھیدوں سے جھانکتی ہوئی
 نکلیں اندر آ جائیں گی، چہرے سب کچھ ختم ہو جائے گا، برسوں
 کی قہمی جھانکی سہا کھ، قرہانیوں سے ہر یز ممت اور وطن دوستی
 میں معمور ہوں۔" (خس ۳۷)

اس ناول میں انبھاری کی بے باکی اور سچے کے قوانین کے ساتھ طنز و
 تمیز ناول کے محبوب و منفرد پہلو بناتی ہے۔ مہر احمد یہ ناول پہچانو اختیار کرتے
 ہیں کہ بات تاریکی کے فانی کے کی نہ کی کوئلہ میں جا کر چھو جاتی ہے۔ سادگی سے
 پانچ منٹ یہ باریک بینی میں بدلتا ہوا ہے

"خند سروات سروات جنت خیر بے گناہ صاحب داکر
 رات ایک ٹکڑی نہیں جانتے تھے کہ پستون کے نشان

پاکستان کی زبان اردو بنا دی۔“

ایک اور جملہ ملاحظہ ہو:

”حامد کو انھوں نے قریب بلا کر آہستہ سے پوچھا، پاکستان سے آئے ہو؟ جی ہاں۔۔۔ ماہوں کو نہیں لائے؟ جی وہ تو مغربی پاکستان میں ہیں، میں مشرقی پاکستان سے آیا ہوں؟ کتنے پاکستان میں بابو؟ حامد سے کوئی جواب نہ بن پڑا۔ سب لوگ خاموش تھے۔“

زبان و بیان کے اعتبار سے ”دو گز زمین“ تصنیف اور بناوٹ سے پاک ہے گو کہ عبدالنعمد نے علامتوں، استعاروں اور تمثیوں سے بھی کام لیا ہے مگر اس حد تک کہ بیانیہ مزید پر اثر وہ، پیچیدگی اور ابہام نہ ہو۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں سادگی اور تسلسل ہے۔ تشبیہات یا استعارات زیب داستان کے لیے نہیں بلکہ ناؤں کی داخلی ضرورت بن کر سامنے آئے ہیں۔

تقسیم و رتسیم اور نقل مکانی سے متعلق مسائل کو مشرف عالم ذوق نے بھی بیان میں ایک الگ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ ان کے اس ناول کا محور ہندوستان کی مشق کہ تہذیبی و ثقافتی اقدار کے زوال کا فوج ہے۔ تہذیب کا تعلق انسان اور انسانی معاشرے کی تربیت اور بناؤ سے ہے۔ جس مقام پر مادی و ذہنی ترقی میں توازن قائم ہو جاتا ہے تہذیب اپنے اعلیٰ مقام پر پہنچ جاتی ہے اور جب یہ افراط و تفریط کا شکار ہوتی ہے تو اس کا خمیازہ قوموں و نسلوں کو جھینٹ پڑتا ہے۔ بیان اسی انتشار کا بیان ہے۔ ۱۹۴۷ء میں بہار اور قرب و جوار کے مسلمانوں کے سامنے پاکستان کے دو حصے تھے جہاں دوجا سکتے تھے۔ انھوں نے پڑوس کے ملحقے کا انتخاب کیا، اور ایک نئے خوب کے ساتھ وہاں چلے گئے لیکن اقتصادی کشمکش اور انسانی تعصب کے تحت خوب مشرقی پاکستان میں آزادی کی جوہر اٹھی اور پھر ایک ہی مذہب کے ماننے والوں نے محض مادی و مادی تعصب کی بنا پر مسلمانین کے

ساتھ جو اذیت ناک رویہ اختیار کیا، مشرف عالم ذوق نے اس کیفیت کو مجسم کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

تفسیر ہند سے لے کر بڑی مسجد کی شہادت تک کے ہم واقعات کا بے باک اور جرأت مندانہ اظہار اس ناول کا خصلہ ہے۔ بالعمدہ شہ ماجوش اور برکت حسین ناول کے مرکزی کردار ہیں جو دو مختلف مذہبوں کے ماننے والے ہیں لیکن جن کی تہذیب مشترک ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے رسم و رواج کا احترام کرتے ہیں۔ کیونکہ یہ ن کا ورثہ ہے مگر ہندوؤں کی زندگی بھائی چارے اور میل ملاپ کی جڑوں کو بد رہی ہے۔ نتیجتاً محبت کے درخت میں مسمیت ہوئے پھولوں کے بجائے ٹائٹل ٹھٹھوتے ہوئے ہیں۔ ناول کے دونوں کردار معاشرے کے س پرست ہوئے رنگ کو دیکھ کر حیرت زدہ اور ماتم کنوں ہیں اور اس پر افسردہ بھی کہ ہم نے باغی قریب کی منافرت اور قتل و غارتگری سے کوئی سبق نہیں سیکھا۔

ایوان ہندوستان کی موجودہ صورت حال کو چاہے اس زاویہ سے پیش کرتا ہے کہ ایک ایک واقعہ حقیقت پر مبنی نہ آتا ہے اور ایک ایک ہمد میں را پڑھ دیتا ہے، ورثہ کی وجہ سے امیالی تنہا یہ مہارتیں ذوقی کے اسلوب کی جان ہیں۔ یہ القباس کا حلقہ کھینچے

”ہاتھوں سے پیادے کرا دیئے گئے۔ آواز برزائی۔ تم کیا
 جہانگے میوں، بے قوم کا تار بار رہتے ہیں، یہ کھا پڑے۔“
 (س ۶۸)

مشرف عالم ذوقی نے اپنے ہمد میں پیش آنے والے درناؤ واقعات اور حالات کا کہانی سے مشاہدہ کیا ہے اور ان پر جو کیفیت نثر کی بولی ہے اسے اپنی سے نکلنے والی قوت پر تیار کیا ہے۔ وہ کوشش کی واقعہ یا حادثہ کی بولی تصور نہیں کرتے اور نہ ہی بظاہر پر اپنی بد قسمت زندگی کے تلخ غم محسوس ہونے پر اپنی مینیات سے قوری و باخبر رہا کرتے ہیں

”جو کچھ ہو رہا ہے وہ مذہب کے نام سے ہو رہا ہے۔ جن کے نام پر رُٹنے اور کٹنے کا سلسلہ چل رہا ہے وہ دھرم استحل ہیں۔ رام اور خدا آپس میں رُٹنے یا دیکھنے نہیں آ رہے ہیں، آ رہے ہیں ہم اور آپ جیسے لوگ۔ یہ مذہب کو آپ لوگ اپنے گھروں میں بند کیوں نہیں رکھتے، نمائش کے لیے باہر کیوں نکال لیتے ہیں۔“ (ص: ۱۴۹)

دلی کیفیات اور محسوسات کو پیش کرنے کا یہ انداز ناؤں کا وہ مرکزی نقطہ ہے جہاں ناؤں نگار نے اپنا غم و غصہ درج کرایا ہے۔ طنز سے بھر پور چھوٹے چھوٹے بولتے ہوئے جملے ذوق کے سبب میں ندرت پیدا کرتے ہیں جس کی وجہ سے وہ اردو ناؤں کو ایک انفرادی لب و جہدینے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ناؤں کی فضا چونکہ بند و مسدود دروازوں کے اتصال سے تیار کی گئی ہے۔ اس لیے فارسی اغراض و ترکیب کے تناسب میں ہندی اغراض و ترکیب سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ’ہندو‘ کا فرد گانے و سونے کے جیسوں و رکاردوں کی گفتگو میں اس زبان کا استعمال ضروری تھا کہ حقیقت بیانی اس کا تقاضا کر رہی تھی۔ یہ جملے ملاحظہ کیجئے

”ہم نے آدھونک اتہاس تیار کر دی ہے۔ صبیہ دو صبیہ یا ساس
بچہ میں تہی تہا میں بازار میں آجائیں گی کہ لوگ پُرانے اتہاس
کو جنوں جائیں گے۔ اس کے لیے چھوٹے اتہاس بھی رُٹھنے
پڑیں گے“ تہی ستو ستی کی کہوت کے لیے بھی ایسا کرنا پڑتا
ہے۔ اس کو ملتی دوڑنے کے لیے بھی جھوٹ کا سہارا لینا
پڑتا ہے اس لیے ہماری احادیث کتابوں میں اس جھوٹ کا خط
نہیں ہا کیا ہے۔ ہم کو نے سے انھیں گے، چنے چنے
سے انھیں گے۔ تم چرائیں، شاہوں سے انھیں گے۔ ہم ندی،

سمندر، جل، پہاڑ، چٹان چاروں اور سے جھٹھیں گے۔ ہم چپے
چپے پر پھیلیں گے اور ہم وہ جہنم رہیں گے۔“ (س: ۵۲)

حسین الحق کے ناموں اور اوقات میں بھی غلامی کا مرب، آزادی کی طلب،
گائمریس اور مسلم یگ کے تنازعات، حصول آزادی، پاکستان کی تشکیل، مشرقی
پاکستان کا انتشار اور بنگلہ دیش کے وجود میں آنے کے سبب اور پھر بہار کی
مسلمانوں کی نقل مکانی کا ذکر ہے لیکن ایک دوسرے زوایہ سے۔ اس ناول میں
ہندوستانی تہذیب کی شکست و ریخت، اقدار کی پامان اور ہوس کی اجارہ داری کے
پر اندر رسوتے پھوٹتے ہیں اور پھر عرفان ذات سے عرفان کائنات کا تھکا جاتی سفر طے
کرتے ہوئے انسانی جہت کا سفر واستوار رہن جاتے ہیں۔ ناموں کا مرکزی کردار
وقار احمد بہار کے ایک نامی گری مدرسہ سے فارغ ہو کر پٹنہ یونیورسٹی میں داخل ہوتا
ہے۔ درس و تدریس سے منسلک ہو کر اپنے خوابوں کے مسکن، بہرہ و باغ میں
گوشہء عافیت تلاش کرتا ہے لیکن نسلوں اور تہذیبوں کا تقاضا اس کے ذہن میں
نفاذ کرتا ہے۔ حسین الحق، وقار احمد کے ذکر کے ساتھ ماضی کی سناٹیں کھینچ کر
صرح کھینچتے ہیں کہ سلسلہ جوں سے منقطع نہیں ہونے پاتا ہے

”بچپن کا زمانہ بھی انسانی پر آشوب زمانہ تھا، خود اپنے گھر میں
ایک بھائی گائمریس میں، تو دوسرے مسلم یگ میں تھے۔ اسی
کردار و انصاف میں ایک دن خبر ملی کہ ملک آزاد ہو گیا اور تقسیم
ہو گیا۔ اور پھر ہندوؤں، مسلمانوں کے خون سے وہ
ہوں کیسی گئی کہ مہاجرت کی جہت ایک تھی، مہاجرت کی جہت
ہونے کی اور رتوں سے انسانی تقدیر کے عمل رہا ایک اور
زور دینے والے تھوٹے سے پھل سرائیں اور پیوٹا گیا اور اب
مسلمان ہندوستان میں ایک بہرہ کے شہر کا رہا ہے۔ وہ
کے شہر کی ساری زندگی بسر کرتے تھے۔“ (س: ۵۲)

وقت گزرتا رہا۔ بے بسی، دہشت اور خوف میں اضافہ ہوتا رہا، اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے۔

”صدیوں کی تعظیم گری پرکھوں کی تکریم گری
چہروں کی تمثیل گری یادوں کی تکمیل گری“

اس عبرتناک ماحول میں وقار احمد کی بیٹی شبنا کا کردار سامنے آتا ہے۔ حسین الحق نے اس کردار کو جس موثر انداز میں پیش کرتے ہوئے انہی مہم تک پہنچایا ہے وہی 'فرات' کا اصل مقصد اور بے سہارا قوم کو متحرک کرنے کا پسہ مرحلہ ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ عبدالصمد، حسین الحق اور مشرف عام ذوقی نے مذہب اور سیاست کے نام پر سجائے جانے والے رنگ منچ، ایک تہذیب کے اُجڑنے اور دوسری تہذیب کے برگ و بارانے کا جو منظر ایک مخصوص زاویے اور علاقے کے توسط سے دو گز زمین، فرات اور بین میں پیش کیا ہے وہ دیگر ہم عصر ناول نگاروں کے یہاں اس شدت سے نہیں ملتا۔ شاید اس لیے کہ

۱۔ ان تینوں مصنفین نے نقش کی روایت سے تجربہ پورا گہنی حاصل کی اور اسے اپنے تجربے میں سموتے ہوئے ایک یہ اسلوب وضع کیا جو ملاحظاتی سب وجہ اور عوامی بوس چوں کے آہنگ سے عبارت ہے۔

۲۔ منظر، پس منظر اور پیش منظر کو نہایت خوبی سے پیش کیا ہے۔

۳۔ نفسی کیفیات اور جذبات کو جائز کرنے کے ساتھ صورت و واقعہ کی معروضی عکاسی کی ہے۔

۴۔ ممکن حد تک اپنے فیصلہ و رائے رائے سے گریز کیا ہے۔

”دو گز زمین“، ”بین“ اور ”فرات“ کو سامنے رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ تینوں شعوری طور پر ایک دوسرے کو قویانیت نظر آ رہے ہیں، ایک دوسرے کی توسیع میں مشغول نظر آ رہے ہیں اور انش مقامات پر تینوں ناولوں

جس کو ایک "مجموعی نگاہ" بننے محسوس ہو رہے ہیں۔ مثلاً "دو گزر زمین" ترک
موالات سے تقریباً ۱۹۷۰ء کے اس پاس تک کی صورت حال بیان کرتا ہے،
"فرات" میں بابرہی مسجد سانحہ کا ہنگامہ شام رہتا ہے اور "بیان" میں بابرہی مسجد کی
شہادت کے بعد کی صورت حال پر فوری ارتکاز کرتے ہیں اس لیے یہ قیوں ناموں
میں دریافت تحریر کے زمانے سے بیسویں صدی کے آخر تک کا ایک مکمل سابقہ،
سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی منظر نامہ تیار کرتے ہیں۔

دوسری خاص بات یہ کہ "دو گزر زمین" ہندوستان کی سیاسی و سماجی
صورت حال پر اپنی توجہ مرکوز کرتا ہے "بیان" ہندوستان کی مشرقی تہذیبی قدر کے
زمن کی تصویر کشی کرتا ہے اور "فرات" میں تہذیبی و ثقافتی قدر کی شکست و ریخت
اور تخلیقی طور پر ماضی و حال کا ثقافتی متعلقہ دو منظر کشی دید و دل ہے ہی، اسی کے
ساتھ ساتھ "فرات" عرفان ذات سے عرفان کائنات کے تخلیقی سفر میں جہت و
تہذیب کے ستارے کے طور پر بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔

اس صورت یہ قیوں ناموں میں ایک ایسی مجموعی تخلیقی انداز تیار کرتے ہیں جس
میں سماجی، سیاسی، تہذیبی، ثقافتی مدد و جزر کے ساتھ ساتھ وجود انسانی کے بنیادی
نشیب و فراخی صاف صاف و نمایاں طور پر اس صورت پیش کیے گئے ہیں کہ
Enlargement کے باوجود Close up کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی خوبیوں
کی بنا پر دور و نام بردار کے ماضی قریب کی تاریخ کا مینڈین گتے ہیں۔

ہم عصر افسانے کی تنقید

ہم عصر سے مراد ۱۹۷۰ء کے بعد والے وہ افسانہ نگار اور نثر دان جو آزاد

بندوستان میں پیدا ہوئے اور جنہوں نے ہوش سنبھالتے ہی سرحدوں پر نگہبناؤں اور غاصبوں کے قہقہے سنے، بنگلہ دیش کو جتے ہوئے دیکھا، زبان پر سنسر شپ کی دستک محسوس کی۔۔۔۔۔ لہذا اس نئی نسل نے انتہا پسندیوں سے گریز کرتے ہوئے ایک حتمی شکل کی صورت اختیار کی جس میں اپنے عہد کے سینڈ اسٹیپ کو مرکزیت حاصل ہوئی۔ اس سینڈ اسٹیپ میں جو رنگا رنگ مگر متضاد معنی پھروان چڑھ رہا ہے اس کی تنبیہ کسی مخصوص فلسفے یا بندھے نئے اصول سے نہیں ہو سکتی۔ اس بدلے ہوئے تنظر کو افسانہ نگار اور نثر دانوں نے محسوس کر رہے ہیں۔

ماضی میں جب تک اردو نگاہیں تو حیات، واقعات، ذہنی رجحانات، فکر و صیغ اور انداز فکر کے خدو فک کی وجہ سے افسانے کی تشدید نئی نئی شکل اختیار کرتی رہی ہے۔ ابھی سابق محرمات کی تلاش و متقدم جا رہا تھا تو ابھی کہانی کی بنیاد میں شائستگی کے عوٹ کی موجودگی کا احساس دریا گیا۔ پتہ لگنے کی جست عمودی انداز نظر کو فوقیت دی تو کچھ نے نسبیاتی و رہنمائی کی پہلو پر توجہ دینی۔ لیکن اگر ہم تشدید کی مضامین کی تعداد پر غور کریں تو یہ نتیجہ خد کیا جاسکتا ہے کہ ہم عصر افسانے پر جتنے تشدید کی مضامین لکھے گئے، کتنے نئے یا تشدید کی کتابیں لکھی ہیں، اتنی تعداد میں اس سے قبل کے ادب میں اپنے ہم عصر اس پر نہیں لکھا گیا ہے۔

اس بحث سے قطع نظر کہ یہ رویہ صحیح ہے کہ نہیں لیکن یہ درست ہے کہ ہم

مسرہ وب خصوصاً فسانے پر تشبیہ ہمارے عہد میں بڑی تعداد میں ہورہی ہے مثلاً
 شکست حیات جن کا ابھی تک کوئی افسانوی مجموعہ منظر عام پر نہیں آیا ہے، محفل
 رسالوں میں پھرتے ہوئے فسانوں کی بنیاد پر ہم بڑے ناقد نے بھرپور توجہ دی
 ہے۔ گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں "ہو اپنے افسانوں میں دبیت اور سابق حساس و
 شعور دونوں پر اسے رگرتے ہیں اور نئی کہانی کا رشتہ نئی سہاقی تخیلاتوں سے
 جوڑتے ہیں۔" محفل رحمن فاروقی کا کہنا ہے کہ "ان کی کہانیوں سے فسانہ کی شعور کا
 ہی پتہ نہیں دیتیں بلکہ ان کے یہاں سہاقی تخیل کو پوری گہرائی کے ساتھ گرفت میں
 لینے کا رجحان بھی ملتا ہے۔" قمر رحیم کے مطابق "شکست حیات کے یہاں زندگی
 کی بنیادی تخیلاتوں تک پہنچنے کی جو شدت و ارتعاش ہے اور انھیں اپنے ہم عصروں
 میں ممتاز کرتی ہے۔" منبہ کی جگہ کے شاویں میں "ہو اپنے عہد کے تناظر میں جو توجہ
 جانتے اور لکھتے ہیں، جو بدلتی یا بدلتی ہوئی دنیا کی تمل نظر آتی ہے، اس کی فاعلاری
 میں سرگرم ہیں۔" اور شعلوں نے ان کے فسانوں کو پسند کرتے ہیں تو جی احمدی بھی
 کہتے ہیں کہ "شکست حیات نے اپنی باخ" محفل رحیم کا ایک بار چرچا ہارنی مارا ہے۔"
 انی مندرجہ کی نظر میں "شکست حیات جدید ترسل میں سب سے زیادہ منفرد، تیز
 کام اور تیز پسند افسانہ نگار ہیں۔" احمدی کا تخیل کے مطابق "ہو پورے عہد اور
 مکتبی سے لڑا اور معشرے کے واقعات و مناظر کو فسانوں میں منتقل کرتے ہیں۔"
 وہاب ثانی کے لکھے نثر سے "ان کے فسانے فکری اور فنی فسانے کے رتھانی
 بینک کی مثالیں ہیں جن میں زندگی کی ساری باتیں بجا محسوس کی جا سکتی ہیں۔" پتہ
 ان نثر کی گہرائی و ناقدین کی بھی ہیں۔ یہ ان فسانہ نگاری بات نے اس کا
 وہی افسانوی مجموعہ نہیں ہے۔ موصوفین کے فسانہ کی مجموعے بھی منظر عام پر
 آچکے ہیں، ان سے ان کہانیوں پر محفل رحیم کیوں سے بھرپور تیز فنی منظرانہ پسپ
 رہے ہیں۔

عید محمد شرف کے "افسانہ کی مجموعے" کے بارے میں پتہ چلا ہے

انتظار“ ادبی حلقے میں بے پناہ شہرت حاصل کر چکے ہیں۔ ان ناقدین کے علاوہ جن کے نام شوکت حیات کے تعلق سے آچکے ہیں، قرۃ العین حیدر، شمیم حنفی، ابوالکلام قاسمی، قاضی عبدالستار، شافع قدوائی، خورشید احمد، اسے آرٹھی وغیرہ۔ سید محمد اشرف کے فسانوں پر مختلف زاویوں سے لکھ رہے ہیں اور بڑی حد تک اس پر متفق ہیں کہ سید محمد اشرف زبان و بیان پر بھرپور قدرت رکھتے ہیں اور انھوں نے تہذیب و تاریخ کے باہمی تعلق، ہندوستانی پس منظر میں ان سے متعلق رونما ہونے والے حادثات اور ان کے اثرات کو بڑی خوبصورتی سے فن کے قیاس میں ڈھال دیا ہے۔ اس پر بھی اکثر ناقدین اتفاق کرتے ہیں کہ اشرف نے قصباتی زندگی، جگمگاتے شہروں اور ان میں رہنے بسنے والوں کی کلفتوں کو محسوس کرتے ہوئے روز مروجہ زندگی کی گہرائیوں میں جھانک کر دیکھا ہے جہاں ایک نئی دنیا آباد ہے۔

سلام بن رزق کے افسانوی مجموعوں ”نچی دوپہر کا سپاہی“، ”مقہر“ اور ”شستہ بتوں کے درمیان“ کے حوروں سے کہا گیا ہے کہ انھوں نے خارجیت اور اخصیت کے ساتھ ہندو تصورات سے استرازا کرتے ہوئے زندگی اور سماج کی کھیت کی بازیافت کی ہے۔ ان کے یہاں نہ کوئی رویہ طرز کا تمیز ہے اور نہ شجر ممنوعہ ہند انھوں نے وہ نئے رجحانوں کے فنی اور فکری تقاضوں کو اہمیت دی ہے۔ وہ اپنے معاشرین کی طرح کسی نظر سے یا رجحان کے بجائے تخلیقی بصیرت پر اعتبار کرتے ہوئے ادبی روایت سے سب فیض کرتے ہیں۔ اسی لیے ان کے فسانوں میں بھی ایک منفرد تخلیقی فن کا احساس ہوتا ہے۔

پچیس سو صحن کے مجموعہ ”نماز“ کے بعد کے دیگر اہم فسانہ نگاروں کے متعلق بھی کہئے ہیں مشرقی چھتاری کے فسانوی مجموعے ”بانٹا“ اور ”ازبانی“ کی ابتدا ”مجموعہ“ کے تاز سے ہوتی ہے۔ شافع قدوائی کے مصداق ”مجموعہ“ کے تازہ تصورات کا ستارہ ہے یعنی کسی کے پورے وجود کو تسخیر کرنے سے قبل اپنی شاعری کے کسی حصے کی قربانی دینا ضروری ہے۔ ”نورِ ندیم

اسے "یادوں کے مایا جال کی کہانی" کہتے ہیں "جیسے بیانیہ کی بحر پر وحدت نے بہت دلچسپ بنا دیا ہے۔" معراج رحمن کے زاویہ نگاہ سے اس میں "عظافت و عظمت کے عناصر ایک دوسرے میں اس طرح مدغم ہیں کہ پوری فضا سحر انگیز ہو گئی ہے۔" کہانی "آن بان" کے تعلق سے صبا ابرار مکتے ہیں کہ "اس افسانے میں جھوٹی انا ور رسم و رواج کے سینے اپنی اور دوس کی زندگیوں تباہ کردینے کی بات کی گئی ہے۔" تو نور انیسٹین کے مطابق "مختصوں کو زندگی اور بدلتی قدروں کے درمیان پھنسے ہوئے ایک معصوم جوڑے کی کہانی ہے۔" محمود ہاشمی مکتے ہیں کہ "کھوٹا پہیہ کا ایک بڑا معنیاتی پہلو یہ بھی ہے کہ تاری زندگی میں پیشہ کوک جب تک نا کامیوں سے دوچار رہتے ہیں، اس وقت تک وہ کٹھن چور ہوتے ہیں اور جب انہیں کامیابی میسر آجاتی ہے تو معاشرے کے معتبر لوگوں میں نا شمار ہونے لگتا ہے۔" نیم پیٹ کے تعلق سے ایب آہیل مکتے ہیں کہ "یہ تھوڑی لمبی کہانی کہانی ہے۔" جبکہ حامدی حاشیہ کی کے مطابق "اپنے خیال کی تخلیقی قوتوں کا منہر ہے۔ یہ افسانہ جدید حقیقت سے قطعاً کرے اپنی ایک متحرک کٹی دیا شیع رہتا ہے۔" حتمی حتمی اسے اپنی ذات اور اپنے True other کی تلاش سے مہارت "قرار دیتے ہیں۔" سارا حاشیہ مکتے ہیں کہ "پڑھنے میں ایسی بہت سی چھوٹی چھوٹی باتیں ہیں جو اس پر ایک اور روشنی ڈالتی ہیں۔ اس کے میں کہانی زندگی کی کئی تصویریں روشن ہو جاتی ہیں۔" انیسٹین کے مطابق "مذہب وراثت کی برجستہ تصویر سے قومیہ سے ملنے ہیں کہ "یہ قیوں افسانے مختلف عرصوں کے ماحول کے بغل و جذباتی رشتوں کے گمان میں، پیشہ کی تلاش ہے مزید برآں Content میں مدد دیتے ہیں۔" یہ ساری باتیں چھوٹی چھوٹی کہانیاں کے فنی انداز کے تحقق سے ملتی ہیں کہ ان کے فنی عناصر میں ہر مانی سے زیادہ واقعات کی بہت سے نئی نئی باتیں ہوتی ہیں (Fantasy) سے حقیقت کی طرف ہونے کا عمل، تجزیہ سے تشکیک تک پہنچنے کی

ترین ہوں، مسلمان ہوں یا انگریز۔۔۔ مولا بخش اسیر اس کی مابعد جدید قرائت
 کرتے ہیں ان کے مطابق یہ افسانہ "اساتیر کی متن کی رو تشکیل کی بیغ کوشش کی
 مثال ہے۔" مولا بخش کا یہ بھی کہنا ہے کہ حارق چھتری نے اس بنیادی قصہ کی
 ساخت میں موجودہ سابق اور تہذیبی نیز تاریخی حالات کو رو تشکیل کے تحت سے گزار
 ہے اور اس میں اضافہ و روز سے بڑے ہی فطری انداز میں یہ پہلو آکر برپا ہے کہ
 "گے کا قصہ مجھے معلوم ہے۔" اور اس طرح واحد غالب روئی جو مختلف کی ہے
 اس نے اپنے سے آگے کی کہانی بیان کرنے کی شجاش نکال دی ہے۔ "مولوی بخش
 نے اس پہلو کی طرف بہت مناسب انداز میں ہماری توجہ مبذول کر دی ہے کہ
 "فسانے میں روئی بھی لکھنے کی بات اور روئی جان کے ہاتھ میں لے لیتا ہے اور
 کبھی اپنے ہاتھ میں لے لیتا ہے۔ سکندر آمد نے تاریخی اور ثقافتی نقطہ نظر سے اس
 کہانی کو بڑی داریک بینی سے دیکھا ہے اور سے ٹھوکر کچھ کے لیے اسے چاروں زو
 قرا دیا ہے، ہندوستان کی خدمت بتا دیا ہے۔ سکندر آمد کہتے ہیں کہ اس فکری بیانیہ
 کے اندر جو کہانی ہے اور جسے روئی ہاں سنا رہی ہیں اس میں بھی ایک ہاشم موجود
 ہے اور ایک ہاشم اس شہر میں موجود ہے جس میں فوروز پٹی روئی سے ساتھ رہتا
 ہے۔ چروائی کے قوں کے مطابق ایسے ہاشم شہروں میں موجود ہیں۔ مسلمان
 تھی نے اس افسانہ کو پتہ مختلف زوایے سے دیکھا ہے۔ ان کے مطابق کہانی کی
 واضح طور پر دو پریمیں ہیں۔ "پرنی پات" داستانوں کی فضا سے مملوئے اس میں روئی بھی
 سے شش روئی اور دغریب کوئی بھی جو اپنی سادہ دیت و قسمت کی بددلی سے شہر
 کی یہ سنہ۔ یہ دونوں کے ہاشم ہیں، اور ہاشم بھی دونوں کے فسانے سے
 روئی فوروز کے شری میں ہے، یہاں سے کہانی مسعودیہ کی طرف منسوب کی
 کرتی ہے۔

یہ سے اپنے لکھنے کے ہاشم ہاشم و ہاشم کی حالت و ان کی
 "سکندر آمد" کے ہاشم و ہاشم میں اس میں پتہ زوایوں کے آگے

کی داستان بیان کی گئی ہے۔ اس افسانے میں مصنف نے صورتِ حال کو صرف پیش کر دینے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ داستانی روایت کا فائدہ اٹھاتے ہوئے مسائل کے حل کی طرف بھی ہلکا سا اشارہ کیا ہے کہ اس گلوبلائزیشن کے دور میں تمام حد بندیاں ختم ہو چکی ہیں۔ عوام کو فوقیت اور قوتِ عمل کو اہمیت حاصل ہو گئی ہے لہذا اس برق رفتار زمانہ میں جمود کی حالت میں رہنا بھی تنزلی کی علامت ہے۔ اب تعمیر نو کے لیے ایسی نسل کو پروان چڑھایا جائے تو قلم کی طاقت اور اس کے صحیح استعمال سے بخوبی واقف ہو۔

کچھ لوگ یہ کہہ رہے ہیں کہ معاصر فکشن پر تنقید نہیں لکھی جا رہی ہے لیکن یہ بات اس لیے غلط ثابت ہوتی ہے کہ جن کا کوئی افسانوی مجموعہ نہیں ہے یا جن کا محض ایک ہی افسانوی مجموعہ منظر عام پر آیا ہے، اُن پر ہر عمر کے نقاد نے لکھا ہے اور ایک ایک افسانے کو کئی کئی نقاد نے دقتِ نظر سے پرکھا ہے۔ اسی طرح دیگر افسانہ نگاروں کے افسانوں کا ناقدین جائزہ لے رہے ہیں تو پھر معاصر فکشن کی تنقید کے بارے میں منفی سوچ کیوں؟

ہر دور کی طرح اس دور میں بھی روایتی قسم کے افسانے لکھے جا رہے ہیں اور ایسے بھی جن میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات ہیں۔ پُر تاثیر بھی اور تاثیر سے مُبرا بھی۔ بآسانی سمجھ میں آ جانے والے بھی اور ذہنی مشق میں مبتلا کرنے والے بھی۔ یہی حال افسانوں پر لکھے گئے تنقیدی مضامین کا ہے۔ جس کثیر تعداد میں افسانے منظر عام پر آ رہے ہیں اتنی ہی تعداد میں تنقیدی مضامین بھی لکھے جا رہے ہیں بس ضرورتِ انتخاب کی ہے، ایسا انتخاب جو بے باکانہ ہو، رورِ عایت کے بغیر ہو۔

ہمارے کچھ بزرگ نقاد موجودہ عہد کے افسانوں پر نظر ڈالتے ہیں تو اکثر یہ کہتے ہیں کہ ان دنوں افسانے تو بہت لکھے جا رہے ہیں لیکن وہ مولوی مدن والی بات نہیں۔ انھیں اچھے افسانوں کی تلاش میں خال خال ہی کامیابی ہوتی ہے۔ میں اس کو

دراصل اس آپا دھاپی کے دو، میں سہولت پسند نقاد کثیر تعداد میں لکھے جانے والے افسانوں کا انتخاب کرنے میں عجلت سے کام لے رہے ہیں۔ جم غفیر میں تلاش کے لیے وقت درکار ہوتا ہے۔ کچھ عرصے کے بعد جو باقی رہ جاتا ہے اس کا فیصلہ زمانہ خود کر لیتا ہے۔ اس لیے آج کی تنقید کمزور نہیں ہے لیکن انتخاب بہت مشکل ہے۔ ویسے یہ اعتراض بھی بڑی حد تک درست ہے کہ ہمارے کچھ بزرگ نقاد آج کے نئے افسانہ نگاروں کو نظر انداز کر رہے ہیں۔ غالباً ان کے ادب کو ہمدردی کے ساتھ نہیں پڑھتے، یا پہلے سے اپنی آپ رائے بنائے ہوئے ہیں۔ ایسی صورت میں نہ صرف معاصر فکشن تنقید اپنی ذمہ داری نبھا رہی ہے بلکہ Up to date ہے کہ وہ تخلیقات جو ابھی کتابی شکل میں نہیں آئی ہیں، محض رساؤں میں پڑھنے کو ملتی ہیں ان پر بھی ہمارے عہد کے ناقدین اپنی رائے کا برملا اظہار کر رہے ہیں مثلاً ذہن جدید میں طارق چغتاری کے شائع ہونے والے ناول کے ایک باب ”چندا کی سرائے“ سے متعلق ذہن جدید کے ہی تازہ شمارہ منو نمبر میں ڈاکٹر اقبال حسین آزاد لکھتے ہیں:

”طارق چغتاری نے ایک لمبی خاموشی کے بعد ایک ایسی تحریر پیش کی ہے جس میں وہ اپنے آپ سے بہت آگے جاتے دکھائی دے رہے ہیں۔ قدم قدم پر ایک تراشیدہ پختگی اور ایک ماہرانہ فنکاری قاری کو اپنے سحر میں گرفتار کیے جاتی ہے۔ زبان میں ایک خاص قسم کا لوچ اور نزاکت ہے جو پہلے ان کی تحریروں میں نہیں تھی۔“

اس اقتباس سے یہ بھی تصدیق ہوتی ہے کہ ہمارے عہد کے تخلیقی فنکار مستقل اپنے فن کو نکھارنے میں کوشاں ہیں اور نقاد مختلف نقطہ نظر سے فن پاروں کو پرکھتے ہوئے الگ الگ نتائج اخذ کر رہے ہیں۔

مصنف کی دوسری کتابیں

۱۹۸۷ء	پہلا ایڈیشن	پریم چند — ایک نقیب
۱۹۹۶ء	ہندی ایڈیشن	** **
۱۹۹۹ء	دوسرا ایڈیشن	** **
۱۹۹۱ء	پہلا ایڈیشن	اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل
۲۰۰۹ء	ترمیم شدہ ایڈیشن	** **
۱۹۹۵ء		نثری داستانوں کا سفر
۲۰۰۳ء		اُردو فکشن: تنقید اور تجزیہ
۲۰۰۹ء		یگ پرورتک — پریم چند (ہندی)